

昆仑堂

二〇一〇年
第三期
(总第二十八期)
昆仑堂美术馆主办

封面题字: 朱福元

顾问: (以姓氏笔划为序)

马昇嘉 杨守松

杨 新 陆家衡

单国霖 夏天星

萧 平 薛永年

主 编: 俞建良

执行主编: 陆昱华

编 委: (以姓氏笔划为序)

沈 江 陆昱华

陈凤珍 俞建良

顾 工 蒋志坚

地 址: 江苏省昆山市前进中路
109 号

电 话: 0512-57366892

传 真: 0512-57366893

网 址: www.kltartgallery.com

E-mail: ksklt@ksklt.com

邮 编: 215301

准印证号: JSE-005735

版面设计: 昆山亭林制版印务

本刊图文 未经同意 不得转载

目 录

馆藏精品赏析

清代墨竹名家夏昞	沈 江	2
海上名家马公愚	孙 洵	15
马氏翹楚马公愚	李海珉	17

书 画 研 究

读《沧浪诗话》札记(一)

——以一个印人的视角	祝 竹	23
------------------	-----	----

《梅花喜神谱》研究综论	吴奇唯	28
-------------------	-----	----

人 物 研 究

百年孤独的吴让之

——写在吴让之逝世 140 周年之际	张郁明	37
--------------------------	-----	----

学者印人邓之诚	朱 琪	41
---------------	-----	----

玉 峰 翰 墨

吴中相契绽文芳

——王德森与叶德辉之交	蒋志坚	45
-------------------	-----	----

艺 苑 零 拾

《平安帖》献疑	秦 衣	27
---------------	-----	----

清代墨竹名家夏翥

□ 沈 江

昆山的书画艺术在清代乾隆后期至道光年间,出现一段较为繁荣的光景,涌现了一大批知名书画家,他们在昆山地方志上都有记载,如王学浩、郎际昌、郎祚昌、徐大棗、孔继泰、李福等,也出现了令人瞩目的绘画家族,如顾锦畴一门六人;孙铨一门四人;夏昞后裔夏大易祖孙四代七人。^[1]这些书画家在美术史上,地位虽不显赫,但在一段不长的历史时期(约七八十年)、在一隅之地形成人数众多的书画家群体,却是一个令人关注的历史文化现象。

昆山的墨竹绘画艺术,自元代顾安、谢庭芝开始,延绵流长,历久不衰,到明代时夏昞突起,承继“文湖州竹派”而自创一派,成为中国美术史上的重镇,产生了广泛而持久的影响。明代文学家、书画家吴宽有诗云:“友石山人去不还,派传墨竹在昆山”(王绂,字孟端,号友石。夏昞墨竹师之。)^[2],夏昞自己则说“吾墨竹一派,近在玉润。”^[3]“玉润”是夏昞的女婿卢瑛(字克修,号玉润)。夏昞竹派,在昆山代有传人。明代有屈洵、卢瑛、吴璫、魏天骥、方国祚、归昌世、归庄等,清代有其后裔夏大易(祖)、夏廷香(父)、夏翥(子)、夏东旭(孙)、夏琳(孙女)、夏凤仪(孙女)、夏令仪(孙女)祖孙四代,以及郎际昌、孙铨等。夏翥是夏昞竹派在清中

晚期的主要传人,在当时的吴中地区享有盛名。可惜长期以来关于他的研究很少。碍于历史的间隔,在二百多年后的今天,要做这件事已变得十分困难。夏翥没有传世著作,存世的书画作品数量不多,文献对他的记载也很少,要全面了解他的生平和艺术似乎很难。现在就所见资料缀成此文,引玉之砖,以期补正。

1、生卒年

夏翥,原名丕雉,字羽谷,号痴墨道人、云山子、云山外史、云山野史、云山野叟、砚田公等。

夏翥的生卒年,文献没有明确的记载。《中国书画家印鉴款识》说,夏翥生于清嘉庆年间,死于道光年间^[4]。青岛文物商店旧藏夏翥《竹石图轴》^[5],其款识曰:“桐芳书屋我□□,重与倪仙□雨窗。□丙戌秋□□,为息庄大兄鉴正,云山野叟夏翥时□六十有二。”这段墨迹,虽有多字不易辨识,但有关夏翥年龄的文字却十分清晰:丙戌年,夏翥 62 岁。昆仑堂美术馆藏夏翥《泉壑苍翠图》(见封二),其画款曰:“嘉庆癸酉九秋,羽谷夏翥写”。由此可推知夏翥 62 岁之丙戌年应是道光六年(1826),故其生年应为乾隆三十年乙酉,1765 年。

《中国书画家印鉴款识》中收录了夏翥一

方朱文印：“酉生”（“酉”篆作“𣎵”）。^[6]其中“酉”字的篆法，较为少见，形与“卯”近。汉代



夏翥 酉生印



蒋廷锡 酉君印

许慎《说文解字》说：“𣎵，古文酉”。近代古文字学家马叙伦也认为，“𣎵”字是作为地支用的“酉”。^[7]

比夏翥早约一百年的清代宫廷画家蒋廷锡（1669—1732），一字酉君，有一方朱文印“酉君”，“酉”字也篆作“𣎵”^[8]。蒋廷锡生于1669年，农历己酉，故有此字号。因此“𣎵”

识为“酉”应无疑问。明代书画家王穀祥（1501—1568），一字酉室，其生年为农历辛酉，故其字号中用“酉”字。夏翥用“酉生”之印，当与蒋廷锡、王穀祥一样都生于酉年。因此将夏翥的生年定为1765年应不会有误。

夏翥的卒年待考。笔者所知其署年作品，最晚为南京博物院所藏《溪谷竹丛图轴》，创作时间为道光九年己丑（1829），夏翥65岁，其卒年应在1829年之后。

2、生平和交游

夏翥的生平从所收集到的资料看，只能获得一个粗略的概貌。

《昆新两县续修合志》记述：“夏翥，字羽谷，太常卿昺裔孙，世居昆城，工绘事，尤善梅兰竹石，以墨法见长。嘉庆年间画名冠吴中。晚年移居苏郡。同时陈本源号星泉，居用直镇，善绘纯墨梅兰，兼工书法。夏陈画名并埒一时。”^[9]

冯金伯（1738—？）《墨香居画识》说：“羽谷早孤，废书学画即得家法，以兰竹糊口，迄今已三十馀载矣。”^[10]

蒋宝龄（1781—1840）《墨林今话》记载：“羽谷善承家学，由古瀛迁居吴郡，名大振，一时富室士夫缁流羽客从游者甚夥。初豪于饮，凡索

其画者必置酒，以待酒后挥洒，未免芒角毕露。晚年笔墨益胜而饮量减矣。”“野史有砚癖，每遇佳石必倾购之。所宝有倪云林翠涛砚。晚年更得斜川居士砚（苏过，苏轼之子，晚号斜川居士），尤极心赏。潘榕皋（潘奕隽）农部赠诗有：老珍钿阁章逾寸，贫守斜川砚一方。其实录也。野史有钿阁女史（韩约素，号钿阁女史，为梁千秋侍姬）、梁千秋所刻二印，其一曰：一片潇湘古意，其一曰：烟波雪浪中人，与画竹恰合，亦宿缘也。”^[11]

从以上文字我们可以知道：一、夏翥早年成孤儿。二、画承家学，善墨竹，以卖画为生。三、侨居苏州，画名称冠，交游广泛。四、嗜好饮酒，喜欢酒后作画。五、富收藏，有砚癖、喜古印。

夏翥祖上世居昆山，夏翥由昆城移居苏州，所见文献资料对此似乎都无歧义。但蒋宝龄《墨林今话》却说“（夏翥）由古瀛迁居吴郡”。昆山旧无古瀛之称，长江入海口中的崇明岛旧称古瀛，广东潮州也有古瀛的古称。此两地与夏翥似乎没什么关系。蒋宝龄与夏翥是同时代人，家在常熟，主要活动于江浙沪一带，所记应较为可靠，不知何据？难道夏翥曾居住于崇明？存疑待考。

关于夏翥何时迁居苏州，《昆新两县续修合志》与《墨林今话》所记似乎并不一致。《昆新两县续修合志》明确记述：“（夏翥）晚年移居苏郡”，但从《墨林今话》叙述的语意看，似乎并不在晚年，而是中年或更早。潘奕隽《三松堂诗集》第十六卷中有一首《画竹歌赠夏羽谷》的长诗，^[12]其中有两句这样描述夏翥：“吴门流寓今几春，躯干瘦弱胸嶙峋。”可见潘奕隽写此诗时，夏翥已移居苏州好几年了。潘奕隽《三松堂诗集》是按年编辑的，第十六卷始于壬戌（1802）冬，终于甲子（1804）夏，《画竹歌赠夏羽谷》未署写作年月，考察其前后诗作的写作时间，可以推知此诗应写于1803年，夏翥此年39

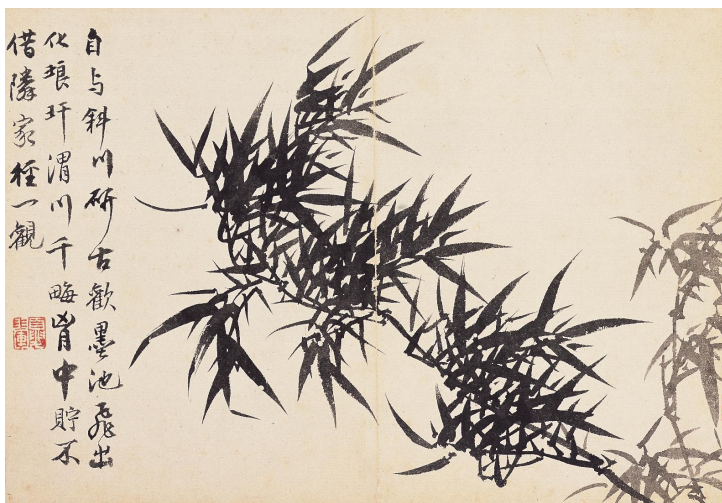
岁。因此,夏翥在39岁之前几年就移居苏州了。潘奕隽为乾隆三十四年(1769)进士,49岁时(1789年),因病辞官回乡,之后一直没有离开过苏州。他和夏翥有较密切的交往,对夏翥何时来苏州应十分清楚,所以用他的诗句来推测夏翥移居苏州的时间,是较为可靠的。

夏翥可能在晚年又移家苏州桐芳巷,因为上文提到的青岛文物商店旧藏夏翥《竹石图》,左下角有一方白文印:“移家桐芳古里”,夏翥在画款中提到的“桐芳书屋”,可能是他移家后所用的书斋名,作此画时夏翥62岁。潘奕隽居住的三松堂在临顿里,离桐芳巷很近,所以夏翥与潘家又是近邻。(潘遵祁故居现在还保存着,在白塔西路与临顿路交界处,潘遵祁是潘奕隽之孙,当年的三松堂应在此处。潘遵祁故居与桐芳巷只隔一条临顿路。)

潘奕隽父子与夏翥交往较密切。潘家是苏州的望族,有“贵潘”之称,祖上是徽商,迁居苏州后注重文化教育,从潘奕隽第一个成为进士之后,潘家科名连捷,一跃成为簪缨世家。潘曾莹的门生李鸿章任江苏巡抚时,为潘家题匾:“祖孙父子叔侄兄弟翰林之家”。^[13]潘家不仅培育了像潘世恩、潘祖荫这样官至极品,权重朝野的政治精英,同时他们中的很多人又工诗善画,精研学术,著作宏富。

潘奕隽(1740—1830),字守愚,号榕皋、三松居士。乾隆三十四年(1769)进士,授内阁中书,升主事后不久,就引疾归里。潘景郑跋《潘氏三松堂书画记》曰:“吾五世伯祖榕皋公,生当乾嘉承平之日,解组归田,优游图史,文采风流,照耀吴下,等身著作,已早传播士林。所居三松堂,藏度法书名画甚富,有《书画目》二册,著录宋元以来名迹数百家。”^[14]

潘世璜(1764—1829),字黼堂,号理斋。潘奕隽子。乾隆六十年(1795)进士,殿试一甲三名。服官仅四年,以父迈归田,侍养家居。随父赏鉴金石书画。著有《不远复斋遗书》、《湖山杖



夏翥 兰竹图册(选四) 纸本 27.5×40cm×16
昆仑堂美术馆藏

履录》等。

潘奕隽所著《三松堂集》中有多处记录了他和夏翥的交往。

1803年,潘奕隽作《画竹歌赠夏羽谷》,从诗中可以看出夏翥与他已交往有年,潘奕隽十分欣赏夏翥的墨竹艺术,给予了极高的评价。作为吴中文化的领衔人物,潘奕隽对夏翥的赏识和提携,对提高他的画名起了重要的作用。

1817年,《三松堂诗集·续集》卷四中记载:“(潘奕隽)于明王元珠先生归田园中得一石,古朴可爱,移置撷芳亭外,题曰:米友。余作八分书,属汤警斋镌其上,招同改七芎、夏羽谷、黄蕘圃小饮以诗记之:迎来米友试松鳞(族姪



世湘以高祖其蔚公所制松鳞墨见赠), 开得新篁速故人……”此次宴饮, 参加者有画家改琦、藏书家黄丕烈、画家夏翠, 可能还有潘奕隽的族姪潘世璜。

潘世璜所著《须静斋烟云过眼录》, 此年也有招饮夏翠的记录: “(丁丑九月) 初五日, 招七芗、菟圃、羽谷小集须静斋。”松江改七芗来苏州, 携名画请潘氏父子鉴赏题跋, 还赠送他们自画《采芝图》及画扇。潘世璜招老友夏翠、黄丕烈来作陪。^[15]

1823 年, 《三松堂文集》卷三题跋, 记潘奕隽为夏翠跋画事。^[16]夏翠藏有大汕和尚《摩诃问疾图卷》。释大汕(?-1702), 吴县人, 能诗工

书兼精于画, 交游皆一时名流奇士, 如吴伟业、高士奇、宋荦、王士禛等。潘奕隽称其“翰墨之妙, 技巧之精, 固自有足传者”。道光三年(1823)谷雨, 夏翠携此卷请潘奕隽题跋, 潘奕隽侄子瑾庭见而爱之, 夏翠慨然为赠。潘奕隽说: “羽谷以吾侄之嗜古遂割所爱, 此风近古。”夏翠与潘瑾庭也应为好友, 可惜未查到相关资料。

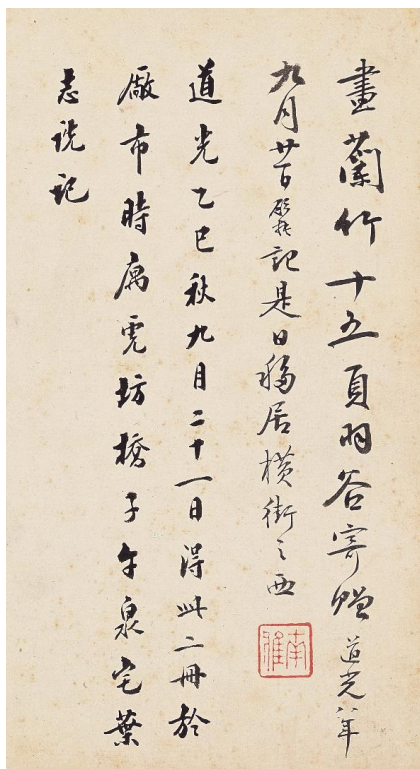
上列数事, 时间跨度已有 21 年, 夏翠与潘氏父子的交往实际还应更长。潘奕隽、潘世璜去世时, 夏翠可能还在世, 所以潘氏父子与夏翠可谓终生朋友。

潘曾莹(1808-1878), 道光二十一年(1841)进士, 官至工部左侍郎。长于史学。工书善画。著有《墨缘小录》、《小鸥波馆画识》、《小鸥波馆画寄》等。潘曾莹是潘奕隽的侄孙, 和夏翠也有交往。潘曾莹在《墨缘小录》中记曰: “(夏翠) 为予作梅兰松菊长幅, 潇洒清劲, 神韵独绝。”^[17]在《小鸥波馆画识》中记: “夏羽谷翠松竹长卷, 意致潇洒。予题云: 画里分明岁寒侣, 更无俗客相招邀。绿云遮住窗三面, 青雨飞来路一条。张廌结庐原跌宕, 渊明开径足逍遥, 东风谢却闲红紫, 白鹤来时伴寂寥。”^[18]

潘师升(1770-1829), 字竹坪, 元和人。官户部员外郎。与夏翠为书画友。善兰竹。^[19]蒋宝龄《墨林今话》记: “潘竹坪农部师升, 为榕皋先生族人。工写兰竹, 下笔清劲, 家藏名迹甚夥, 有管夫人画竹长卷及梅道人一叶竹, 稀世之珍。辞官归里。日事盘礴又与云山野史(夏翠)游, 相与究论。”^[20]

夏翠其他朋友还有:

顾莼(1765-1832), 字希翰, 号南雅, 长洲人(今苏州)。嘉庆七年(1802)进士, 累官至通政司副使。正直不阿。有文坛耆宿之誉。兼工书画, 善画梅兰。著有《南雅诗钞》。道光八年(1828), 夏翠 64 岁时, 为他画《兰竹图册》(现藏昆仑堂美术馆), 册尾有顾莼自题: “画兰竹



顾菴 题夏翠兰竹图册

十五页，羽谷寄赠。道光八年九月廿一日顾菴记。是日移居横街之西。”此《兰竹图册》可能是夏翠为祝贺朋友乔迁之喜而画。

俞际华，号秋涛，本姓蔡，吴县人。善书，

兼工山水。其子廷恩少从夏翠学画兰，楚楚有致，可惜早歿。^[21]

朱康，字菴桥，长洲人（今苏州），善画花卉禽虫，气韵生动，能集吴中前辈诸家之长。为人谨饬。朱康与夏翠为儿女亲家。朱康第三子镇山娶夏翠次女凤仪。夏凤仪善写兰竹，朱镇山也能画，可惜婚后三年，凤仪便去世了。^[22]

3、夏翠的墨竹艺术

夏翠存世绘画作品，以墨竹为主，墨兰也较多见。为兰竹配景的山水、坡陀、飞泉、湖石等都画得很精。他还能画水仙、梅、菊、果品、松树等。蒋宝龄说“余尤爱其水仙梅菊，写意果品及寻丈大松，笔意苍老，然不轻作”^[23]，潘奕隽说“（夏翠）偶写梅菊亦逼真”。^[24]这种题材的作品，因创作少，现存世者已寥寥。

笔者所见夏翠存世有纪年的墨竹画，最早为28岁时，30岁到40岁之间的作品很少，40岁以后的作品最多。夏翠画竹成名，应在30至40岁时。这可见证于潘奕隽所作《画竹歌赠夏

羽谷》，他说：“古来能手不数遘，吴兴赵（赵孟頫）与衡山文（文徵明）。翠也抗手未肯让，欲兼二子成三人。西泠徐袖东，吴趋陈石岷，近时艺苑推轶群，未若翠也下笔横逸罕与伦。”^[25]潘奕隽写此诗时为嘉庆八年（1803），夏翠时年39岁。当时画竹名家还有浙江徐袖东和苏州陈石岷，潘奕隽认为夏翠画竹的水平远在他们之上。^[26]彭蕴燦（1780—1840）所著《历代画史汇传》刊刻于道光五年（1825），他说：“（夏翠）画竹为吴中近时之冠”^[27]。陈文述（1771—1843）《画林新咏》成书于道光七年（1827），记曰：“近日吴下歌楼酒舫屏障间，皆君（夏翠）所写风枝雨叶矣。”^[28]可见在嘉道年间，夏翠的画名已冠于吴中、享誉东南，求画者络绎不绝，其墨竹广受青睐，风靡于社会。

综观夏翠传世墨竹画，主要有几种面目：一画粗细竹数竿，以全竹之貌配以山石，成大幅竹石图；一画粗细竹数竿，取其局部枝叶，或配以山石，或纯为墨竹，构成小品；一画一枝或数枝墨竹，或构成小品，或画成条幅，展现其或风翻、或雨打、或向晴、或轻露之姿态；还有一种为细竿丛篠，生长于崇山峻岭间、山泉溪流旁，或山坡浅滩上。画竹之全貌，竹竿圆劲挺拔，柔梢随风摇曳，英姿潇潇。如果以所画竹竿多少来分类夏翠的墨竹画，可以把前面三种称为简竹图，后一种称为繁竹图。

夏翠墨竹艺术的渊源和特色，可以归纳为三个方面：继承家学，取法宋元诸家和创出个人风貌。

夏翠墨竹的渊源主要是对其家学的继承。潘奕隽说：“昆山夏翠擅家学”^[29]，陈文述说：“（夏翠）善画竹。不失太常派”^[30]，彭蕴燦说“（夏翠）习家传久而益精”^[31]，夏翠的家学就是其高祖夏昺在明代早期所开创的墨竹画派。如果不了解夏昺墨竹画艺术的成因和特色，也就无法对夏翠墨竹画艺术的渊源和特色有一个深入的了解。在此不惜笔墨，试图作一个解答。



夏昞 兰竹图册(选二) 纸本 28×39cm×8 私家藏

画竹一科,历史久远,其画法主要有两种。元代李衍在其《竹谱详录》中,把先用墨线勾勒竹之外形,再填染颜色的双勾画法称为“画竹”,这是一种很写实的画法。传世唐、宋、元时期的竹画以这种画法居多。另一种为“墨竹”,不勾线,直接用墨笔画成,速度快,有写意性。墨竹画起源于唐代,黄山谷认为起于吴道子。^[32]北宋文同、苏轼所开创的“文湖州竹派”被后世奉为文人墨竹画的鼻祖。李衍《竹谱详录》卷一分《画竹谱》和《墨竹谱》两篇,《画竹谱》开篇记述了文同授苏轼的画竹诀,就是著名的“画竹必先成竹于胸”的理论。李衍认为文同此理论是指画竹,并不是通常认为的墨竹,文同所擅长的也不仅是墨竹,他也是画竹的高手,后人忽略于此,可能是他所开创的墨竹画法对后世影响太大的缘故。如现藏于台北故宫的《墨竹图》,所画还是非常写实的。与画竹法不同的是,墨竹画法因为融入了墨笔写意的意趣,更能全竹之神。“文湖州竹派”的特点就是能以高超的技巧和几乎生知的天赋恰到好处地把握好写实和写意的尺度,达到形神兼备的境界,能“从心所欲不逾矩”,因而成为后世墨竹画的典范。

墨竹画发展到元代,产生了很多大家,如李衍、顾安、谢庭芝、赵孟頫、管道昇、赵雍、倪

瓚、柯九思、吴镇等。同时也产生了两大流派:“工似”和“工意”,也就是写实派和写意派。李衍以科学精神研究竹,在他的《竹谱详录》中详细描述了竹的形状、习性和产地,品种多达 567 种,他对竹的各种姿态、画竹的方法、墨竹画的方法,多作了详细的阐述。他是写实墨竹画的代表。赵孟頫对墨竹画的最大贡献就是提出了以书法入画的主张,成为写意派的代表。但我们如果仔细比较李衍和赵孟頫早期的墨竹画,其实在写实和写意上的差异是很微小的。赵孟頫传世作品中也有画竹画,如现藏于台北故宫博物院的《西园雅集图轴》^[33],画中石壁之后,一僧一道坐在竹林之中,竹子的画法就是双勾填色的写实画法。还有现藏故宫博物院的《幽篁戴胜图卷》^[34],竹子的画法也相同。李衍和赵孟頫墨竹画的不同只是在追求形似和神似方面略有偏重而已。李铸晋先生说“赵孟頫的墨竹原本也属写实一路,后来另有创见,重笔法,将书入画,而趋于书画合一之境界”^[35],“不过到了元朝的后期,赵氏之论已深植于许多画家的心中,如柯九思等对此论深为了解,而吴镇、倪瓚等则有更进一步之发展,画竹渐重神似,而离形似逾远”。“中国文人墨竹画自此以降,至于明、清,此一趋势愈演愈盛。”^[36]赵孟頫对墨竹画的贡献固然大,但后世也有因过分注重



赵孟頫 幽篁戴胜图卷

笔墨技巧,轻视形似,脱离实际生活,所画变得空疏甚至粗俗,于此也不可不察。

夏昞墨竹能自成一派的原因,是他没有完全步入追求写意的阵营,似乎于写实还略有偏重。最重要的是他能集诸家之长,成为一个集大成者。他不仅细心研究竹的习性、形态和品种,继承李衍等写实派的精神,注重形似;在笔墨意趣上响应赵孟頫等人的倡导,结合自己的特长,以楷书笔法入画,追求神似,使墨竹画艺术再次达到了形神兼备,出神入化的境界。另外,他在章法上以墨竹长卷为擅长,虽不是首创,但技艺精湛,气势恢宏,数量又多,大大超越前人,为墨竹画创出新的流派,影响深远。^[37]

夏昞所继承的墨竹画家学,就是写实和写意相结合,追求形神兼备的画学思想,同时具备精湛的笔墨表现技巧,还有不断创新的精神。这是夏昞墨竹画能在以大写意笔墨为流风的时代中,独树一帜,受人青睐的原因。我们通过对夏昞62岁时所画的《兰竹图册》(昆仑堂美术馆藏)^[38]与夏昞的《蔓玉秋声图轴》和《松泉竹石图卷》(均为上海博物馆藏)^[39]等作比较,可以看出夏昞继承家法之精,在神采和精神气质上也十分相近。夏昞的小品“简竹图”,

直接取法于夏昞的印迹是很明显的。

夏昞专攻墨竹,其师法对象除了夏昞外,直追宋元诸大家。笔者对所见夏昞作品作了统计,其画款中写明仿学的古代画家有:宋代苏轼、金代金庭筠、元代赵孟頫、管道昇、柯九思、倪瓒、吴镇以及明代陈淳等。夏昞主要以宋元墨竹大家为取法对象,可见其眼界和志趣之高。潘奕隽称夏昞欲与赵孟頫、文徵明相抗手,不是无根据的虚语。师法古人是学习和提高绘画水平的主要途径,有机会见到古代名家真迹,朝夕摩挲,对画家来说尤其重要。夏昞是有此条件的,他的朋友中像潘奕隽、潘世璜父子以及潘师升等都是鉴藏书画的大家。潘师升藏有管道昇的墨竹长卷、吴镇的墨竹,潘奕隽父子的藏画更多,夏昞与他们关系密切,能借来观摩。夏昞《兰竹图册》^[40]其中有一开墨竹图,画款题曰:“时在丙戌仲夏,法松雪道人本。”可见夏昞是拿着赵孟頫的真迹或观赏过赵孟頫墨竹真迹来揣摩临仿的。

历代墨竹画家不可胜数,但以画繁竹丛篠为擅长的画家,人数并不很多。笔者所指的繁竹丛篠,是指画中展现竹之全貌而竹竿数量众多者。文同、苏轼、李衍、吴



夏昞 蔓玉秋声图

镇、倪瓒等宋元大家,所画也只是独幅数竿而已。明代王绂、夏昞、归昌世、归庄等,所画墨竹长卷,虽万竹千篁,但只取竹之局部,就不归此类。笔者查阅了众多墨竹画图录,对夏翠之前善画繁竹丛篠的画家作了梳理,主要有以下画家及作品:

南宋赵葵(1186-1266)《杜甫诗意图卷》^[41],现藏上海博物馆。画丛篁密竹,连绵万顷,老嫩荣枯,极尽竹之姿态,竹林中溪流潺潺,浓荫遮地,深静之极,似乎让人感受到了林中怡人的凉爽。此画达到了气韵生动、形神兼备的极高境界,是繁竹画中的经典之作。

元代赵孟頫(1254-1322)所画繁竹图仅见《自写小像》^[42],现藏故宫博物院。画溪流两岸翠竹葱郁,竹叶繁茂,竹竿疏朗,形神皆备,有出尘之致。

管道昇(1262-1319)《竹溪揽胜图轴》^[43],现藏台北故宫博物院,画山野村庄,临溪修竹两丛,枝干疏朗挺拔,竹叶如蟹爬沙,潇潇有声。形神皆备,气韵生动。

管道昇《烟雨丛竹图卷》,为元人八段锦卷之一,现藏于台北故宫博物院。清代大收藏家安岐评此画:“万玉幽深,茫茫有渭川千亩之势”^[44]。画薄雾中的竹林景色,竹叶均向上趯,疏密有致,写实和写意相兼,构思巧妙。

元末明初宋克(1327-1387)《万竹图卷》^[45],现藏美国弗利尔美术馆。画山间丛竹,追求神似,与竹的自然生态相距较远,萧疏之气类似倪瓒。

明代沈周(1427-1509),以画山水著称,画竹往往作为山水的点缀。笔者在其册页中见到所画繁竹,如《东庄图册》^[46]中有《竹田》、《修竹庵》、《折桂桥》等,画得极写意,不求形似。

文徵明(1470-1559),善画墨竹,但专画繁竹丛篠的作品很少。如现藏于故宫博物院的《山水图册》^[47]中有两开墨竹,一开画山间丛篠,另一开画水岸竹林,都极写意,不及形似。文徵明《东园图卷》^[48],现藏故宫博物院,画竹林于石驳岸后,为景物配景,竹竿极密,竹叶稀疏,写意而已。

文徵明侄子文伯仁(1502-1575)有《万竿烟雨图轴》^[49],现藏日本东京国立博物馆,画修竹万竿于江渚水泊之中,有管夫人笔意。

弘仁(1610-1664)有《竹岸芦浦图卷》^[50],现藏日本泉屋博古馆,画南京白鹭洲景色,丛竹只占画面的四分之一弱,竹



赵葵 杜甫诗意图卷(局部)



沈周 东庄图册(局部)



文徵明 山水图册(局部)



弘仁 竹岸芦浦图(局部)



恽寿平 山水图册(局部)



罗聘 簑谷像图

叶的画法取意于管夫人《竹溪揽胜图》，但变化很少，不求形似，但求简静幽远的意境。

清代恽寿平(1633-1690)以花卉画见长，善画丛竹，有《山水画册》^[51]，现藏日本泉屋博古馆，其中一开墨竹，画款题云：“管夫人竹窝图”，画溪流两侧细篠丛生，一茅屋深淹其中。竹子画法取意管夫人，追求疏朗淡逸之气。

扬州八怪之一的罗聘(1733-1799)善画繁竹，如《簑谷像图轴》^[52]，现藏苏州博物馆。画山石间幼竹，竹叶都用侧锋，率意为之，追求风过丛竹的意象。还有《人物山水图册》^[53]，现藏故宫博物院。其中一开，画竹林中一僧领鹤而行。竹叶的画法完全写意，已有装饰的意味。

由于资料的局限，笔者一定还疏漏了不少画家及作品，但从总体上看，在历代人数庞大的墨竹画家中，善画繁竹丛篠者还是少数。要画好繁竹图实在不易，因为相同的竹枝、竹竿、竹叶一多，画面就会显得呆板。画简竹图因为枝竿叶数量少，容易起变化，而画丛篠繁竹，枝叶难免雷同，没有高超的驾驭能力，很难使画面鲜活和灵动。

笔者认为夏昞的繁竹丛篠图与历代画家所画相比，有自己鲜明的特征，创出了个人风貌。首先夏昞繁竹图章法新奇别致，他将万竿细竹置身于山野之中，使人强烈地感受到竹的鲜活、灵动、劲健和野逸之气，昆仑堂美术馆所藏《泉壑清翠图轴》、《墨竹四条屏》，还有私家藏《墨竹图轴》、《溪流竹林图轴》等都是其中的典型作品。^[54]在前代墨竹大家的繁竹图中，此种样式并不多见。如果要追溯这种章法的渊源，笔者认为其源头还在夏昞，夏昞借鉴了夏昞墨竹长卷的画法。夏昞墨竹长卷所造之景有如乘坐舟船，航行在湘江之上，两岸翠竹苍润，山石峥嵘，时而瀑布急湍，时而溪流汨汨，万竿篴簹在九曲叠嶂间极尽变化，后人形容此为“渭川千亩”。夏昞墨竹的写实性，一是指其墨竹本身，还有就是他为墨竹安置的环境也是写实的，是野生的自然环境。夏昞借鉴于此，他将繁竹丛篠安生于崇山峻岭、山涧溪流、山间湖泊和江滩渚洲之中，以竖幅的形式取景，展现竹子自然野性之美。这与夏昞的横幅取景有异曲同工之妙。这种章法虽不为夏昞所独创，如明代文伯仁的《万竿烟雨图轴》与此相似，但文伯仁画繁竹图很少，似乎仅见于此。夏昞则不同，他以此为擅长，匠心独运，留下了很多作品，成为其墨竹画的重要特色。



管道昇 竹溪揽胜图

我们还可以看到一些,如清代钱泳在《履园丛话》中记述,他曾在钱塘鲍廷博家中见到一卷管氏墨竹,画款有诗云:“窗外何所有?修竹千万竿。密叶敷下阴,劲节当岁寒。”^[56]。所画当为丛篠。《石渠宝笈》中著录的《画竹轴》、《丛玉图卷》和《碧琅庵图卷》从画款或后人题跋看,所画也可以判断为繁竹。^[57]李铸晋认为,赵孟頫“书画本来同”、以书入画的理论,“在管道昇的画上却不明显,主要也由于她画她自己的繁竹。”^[58]。

管氏流传后世的繁竹画虽然不多,但影响巨大,凡是画繁竹的画家,很少有不取法于她的。夏翠也不例外。昆仑堂美术馆藏夏翠《墨竹四条屏》有画款云:“仿管夫人笔意”。夏翠的繁竹画,其取法于管氏的主要是竹叶的画法。故宫博物院藏《赵氏一门三竹图》第二段为管道昇所画墨竹。安岐在其《墨缘汇观》中详细记录

元代管道昇是以画墨竹知名,尤善画繁竹丛篠。根据台湾陈葆真女士的研究,明清鉴藏家所见到管氏的墨竹“以丛篠见长”。^[55]

管道昇传世的繁竹画十分稀少,在文献记载中

了这幅作品:“作水墨竹枝,密叶劲节,不似闺秀纤弱之笔”;“余见唐伯虎墨竹一幅,虽用群鸦入林之法,竹叶排如蟹爪。自题诗内有‘夜潮初落蟹爬沙’之句,因名其图为‘蟹爬沙’,观此则知伯虎写竹来历。”^[59]管氏《竹溪揽胜图》中竹叶的画法,也与此相似。唐伯虎称之为“蟹爬沙”的画叶法,应为管夫人所始创,竹叶尖利劲健,如横爬的蟹爪。夏翠繁竹图中竹叶的画法主要也源于此,其《墨竹四条屏》与管氏这两幅墨竹相比照,就可以得到印证。夏翠竹竿的画法,与管氏《竹溪揽胜图》就很不相同。管氏的竹竿疏朗劲挺,亭亭玉立,有秀雅之美。夏翠为了表现野生竹子的顽强生命力,竹竿画得细密坚韧,老嫩荣悴穿插其间,形态各异,浓淡干湿变化多端,表现了竹子自然野性之美。笔者认为这是夏翠繁竹图在画法上与前人不同的地方:写实和写意相结合,略偏重于写实。这也是夏景竹派的精魂所在。

上文中笔者罗列了历代画繁竹的主要画家及作品,通过考察,发现明清两代的繁竹画法也是以写意为主,以书入画,逸笔草草。他们中的很多人虽然也取法于管道昇,如弘仁、恽寿平、罗聘等,但因为他们的画学思想是以写意为指导,所以只取管氏墨竹之意,如恽寿平竹叶的画法,取意于管氏的《烟雨丛竹图》,竹叶都向上趯,画得疏朗,但求笔墨意趣,不重形似。而夏翠则不同,他以其家学为指导思想,上追管氏,更注重形似,他的繁竹图中竹叶的画法除了仿学管氏“蟹爬沙”法外,也学“上趯”画法,如《溪流竹林图》等,但他走的是形似与神似相结合的路线,他的繁竹比管氏画得更为写实,竹叶更加繁茂密实,变化更为丰富。夏景传世作品中没有繁竹图,其传人中除夏翠外也未见有人善画繁竹。夏翠的繁竹图,在画学思想上运用了他的家学,在画法上追溯元代大家,如管夫人等,两相结合创出了个人风格,为夏景竹派的继承和发展作出了贡献。



夏翠 墨竹四条屏(选一)
纸本 134×30.5cm×4
昆仑堂美术馆藏

如果要评论夏翠墨竹画的不足,笔者认为在他的繁竹图中多了一点匠气和习气,特别是竹节的画法,太弯,已成圆圈样骨节,且成为一种程式。李衍认为竹节画得太弯是一种病笔。在《墨竹谱》中,他说:“不可太弯,不可太远。太弯则如骨节,太远则不相属,无复生意矣。”^[6]于此我们也不必为前人讳。

(作者为昆仑堂美术馆副馆长)

注释:

[1] 其他书画家还有:周蓉裳、徐云路、朱文曾、龚成章、朱万震等。绘画家族:顾锦畴(父)、顾春光(子)、顾春福(子)、顾春荣(子)、赵慧君(顾春福妻)一门;孙铨(父)、孙兆蕙(子)、孙兆淮(子)、孙玉田(女)一门;夏大易(祖)、夏廷香(父)、夏翠(子)、夏东旭(孙)、夏琳(孙女)、夏凤仪(孙女)、夏令仪(孙女),祖孙四代。

[2] 吴宽《夏太常墨竹卷为杨郎中题》,《匏翁家藏集》二十八卷,《四部丛刊》景明正德本。

[3] 清光绪《昆新两县续修合志》卷三十,文苑一,“卢熊”条中。

[4] 上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》,北京:文物出版社,1987年,第741页。

[5] 此作品图录见雅昌艺术网,为2009年3月,山东天承拍卖有限公司拍品。

网 址 : <http://auction.artron.net/showpic.php?picid=art57580928>

[6] 上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》,北京:文物出版社,1987年,第741页。

[7] 《古文字诂林》“卯”字条下,

郭沫若认为“卯”为古“卯”字,马叙伦则认为“卯酉之酉,本别有卯字。”参见《古文字诂林》第十册,上海:上海教育出版社,2004年,第1154页。

[8] 上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》,文物出版社,1987年,第1409页。

[9] 清光绪《昆新两县续修合志》卷三十三,艺术,第42页。

[10] 冯金伯《墨香居画识》,《中国书画全书》第十册,上海:上海书画出版社,2000年,第738页。

[11] 蒋宝龄《墨林今话》,《中国书画全书》第十二册,上海:上海书画出版社,2000年,第990页。

[12] 潘奕隽《画竹歌赠夏羽谷》:植物之中竹难写,在昔乐天曾有云。昆山夏翠擅家学。酒瓢画笔常随身。三杯到口吐芒角,百榼入腹堆轮囷。兴酣直视挥劲腕,著纸满幅抽春筴。一枝怒拔嶰谷石。千枝中有湘妃魂。低枝含烟拂苍藓,高枝解箨干青云。横斜远近纷异态,风露晴雨能传神。呜呼,太常不可作,风流文采今有孙,况翠画兰臻妙品,偶写梅菊亦逼真。吴门流寓今几春,躯干瘦弱胸嶙峋。暗投或遭俗眼白,遇赏时与文人亲。吾闻书画同一诀,支分派别皆同原。高才能工在熟习,要须书卷培其根。古来能手不数遘,吴兴赵与衡山文。翠也抗手未肯让,欲兼二子成三人。西泠徐袖东,吴趋陈石岷,近时艺苑推轂群。未若翠也下笔横逸罕与伦,晴窗拂砚看挥洒,恍悟折钗屋漏痕。故知翠画乃非画,以篆作骨草作筋,画成铺几索我句,谓欲吾集其名存。我衰诗劣非世重,作歌聊与酬殷勤。《三松堂诗集》第十六卷,清嘉庆刻本)

[13] 张学群等编《苏州名门望族》中潘裕博、张习之《苏州潘氏世家》,扬州:广陵书社,2006年,第

275 页。

[14] 潘奕隽《潘氏三松堂书画记》，《中国书画全书》第十四册，上海：上海书画出版社，2000年，第262页。

[15] 潘世璜《须静斋烟云过眼录》，杭州：中国美术学院出版社，2003年，第49至50页。

[16] 潘奕隽《跋大汕和尚白描摩诃问疾图卷》：方外大汕能诗工书兼精于画。余曾见所著《离六堂集》，出入青莲少陵间，惜其恃才奢汰，昧禅家清净寂灭之旨，以遭祸，君子弗许焉。然观其集中所交游，皆一时名流奇士，翰墨之妙，技巧之精，固自有足传者。是卷玉峰夏羽谷擘所藏。羽谷其珍之弗为巧偷豪夺也。道光三年谷雨，余为羽谷题是卷。羽谷既珍而藏之，吾侄瑾庭见而爱之，羽谷慨然为赠。夫物贵得所其在人也犹在己也，羽谷以吾侄之嗜古遂割所爱，此风近古，而吾侄之所嗜亦可谓与俗殊，酸咸者矣是皆可记也。道光四年甲申春日。（《三松堂集·文集卷三·题跋》，清嘉庆刻本）

[17][18] 《小鸥波馆画学五种》，上海：上海书店出版社，1987年。

[19] 冯金伯《墨香居画识》，《中国书画全书》第十一册，上海：上海书画出版社，2000年，第193页。

[20][21][22][23] 蒋宝龄《墨林今话》，《中国书画全书》第十二册，上海：上海书画出版社，2000年，第990页、1031页、1018页、990页。

[24][25] 参见注[13]潘奕隽《画竹歌赠夏羽谷》。

[26] 徐袖东，名观海，字汇

川，号袖东、寿石、幼庵。浙江上虞人。侨居钱塘高士湖。博学多闻，有西湖才子之称。“平居栖情翰墨，籀篆行楷俱工，而于写生尤极潇洒之趣”（冯金伯《墨香居画识》，《中国书画全书》第十册，第708页）。陈石岷，是否为《昆新两县续修合志》所记的陈本源，待考。

[27][31] 彭蕴燦《历代画史汇传》，《中国书画全书》第十一册，上海：上海书画出版社，2000年，第355页。

[28][30] 陈文述《画林新咏》，《中国书画全书》第十四册，上海：上海书画出版社，2000年，第592页。

[29] 见注[12]潘奕隽《画竹歌赠夏羽谷》。

[32] 山谷黄太史云：“墨竹起于近代，不知其所师承。初吴道子作画竹加丹青，已极形似，意墨竹之师，近出于此。”（李衍《竹谱详录》，山东：山东画报出版社，2006年，第8页。）

[33] 《故宫书画图录》（四），台湾：国立故宫博物院，1980年，第67页。

[34] 故宫博物院，上海博物馆编《书画经典》，北京：紫禁城出版社，2005年，第459页。

[35][36] 李铸晋《鹊华秋色——赵孟頫的生平与艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第309页、314页。

[37] 王振德《夏景》，上海：上海人民美术出版社，1988年，第24至28页。

[38][40] 昆仑堂美术馆编《墨林昆冈——昆山近四百年书画名家作品集》，北京：荣宝斋出版社，2009年，第84页至91



夏翥 溪流竹林图 纸本
143×88cm 私家藏



夏昞 泉壑苍翠图 纸本设色
134×46.5cm 昆仑堂美术馆藏

页。

[39] 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目》，北京：文物出版社，1987年，第145、144页。

[41] 《中国绘画全集》4，浙江：浙江人民美术出版社，1996年，第122页。

[42] 《赵孟頫画集》，上海：上海书画出版社，1995年，第14页。

[43] 《故宫书画图录》（四），台湾：国立故宫博物院出版，1980年，第67页。

[44] 安岐《墨缘汇观》，江苏：江苏美术出版社，1992年，第266页。

[45] 《海外藏中国历代名画》7，湖南：湖南美术出版社，1998年，第2页。

[46] 《明四家画集》，天津：天津人民美术出版社，1993年，第48、60、64页。

[47] 《明四家画集》，天津：天津人民美术出版社，1993年，第129、136页。

[48] 《明四家画集》，天津：天津人民美术出版社，1993年，第105页。

[49] 《海外藏中国历代名画》6（下），湖南：湖南美术出版社，1998年，第84页。

[50] 《海外藏中国历代名画》7（上），湖南：湖南美术出版社，1998年，第182页。

[51] 《海外藏中国历代名画》7（上），湖南：湖南美术出版社，1998年，第66页。

[52] 《中国绘画全集》清11，文物出版社、浙江人民美术出版社，2001年，第220页。

[53] 《中国绘画全集》清11，文物出版社、浙江人民美术出版社，2001年，第208页。

[54] 见2009年荣宝斋出版社《墨林昆冈——昆山近四百年书画名家作品集》

[55] “据陈葆真的研究，明清鉴藏家所见到管氏的墨竹是‘劲挺有骨’、‘以丛篠见长’及‘不似闺秀纤弱之笔’”（李铸晋《鹤华秋色——赵孟頫的生平与艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第313页。）

[56] 钱泳《履园丛话》，北京：中华书局出版，1997年，第278页。

[57] 如《画竹轴》，画款题云：步摇鸣向水晶宫，修竹千竿两袖风”（《秘殿珠林 石渠宝笈汇编》1集，北京：北京出版社，2003年，第421页）；《丛玉图卷》，拖尾有元康里巉题跋，有曰“渭川千亩此琅环”；《碧琅庵图卷》拖尾有女尼涤凡长跋，有云：“数里篔簹浸碧漪，清风摇曳袒襟披”（《秘殿珠林 石渠宝笈汇编》1集，第586至588页。）

[58] 李铸晋《鹤华秋色——赵孟頫的生平与艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第315页。

[59] 安岐《墨缘汇观》，江苏：江苏美术出版社，1992年，第265页。

[60] 李衍《竹谱详录》，山东：山东画报出版社，2006年，第16页。

海上名家马公愚

□ 孙 洵

由于特殊的历史原因，上世纪二三十年代，全国各地许多有成就、有声望的书画家集中在上海，这里成了东西方文化交流、碰撞、融合之地。其中引领艺坛一代风骚者不乏其人。马公愚即是引人瞩目的一位。

一

马公愚，本名范，字公禺。后以“禺”字冷僻，于其下加“心”为愚，改字公愚，以字行。晚年号冷翁，斋名耕（古写畊）石簃，别署耕石簃主。公元1893年农历11月29日生于温州，少年时与兄孟容就读于温州府学堂，毕业后返乡任教员，当时朱自清也在该校教书，两人往来频繁，成为莫逆之交。

从家学渊源上，永嘉马氏自明末清初，即以诗文、书画、金石篆刻世其家声者二百余年。高祖父为解元，高伯祖为举人。公愚幼承庭训，学经史习诗文，擅书画与治印。尝刻有“书画传家二百年”一方以自诩。

其兄马毅，字孟容，工花鸟山水，师承当地名家汪如渊（1867—1923）。1924年朱自清印行诗文集《踪迹》，其中有《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》一文，所记者即是马孟容馈赠之画作——“这是一张尺多宽的小小的横幅，马孟

容君画的”。欣赏惬意并惊叹“虽是区区尺幅，而情韵之厚，已足沦肌浃髓而有馀”。这个小侧面可见朱自清与马氏昆仲诚笃之情谊。

马公愚除家学功底外，青年时从瑞安孙诒让（1848—1908，著有《墨子闲诂》、《古籀拾遗》、《契文举例》等书，为著名学者、古文字学家）问学。夙闻教益，潜心于周鼎秦权，为西泠印社早期社员。1911年，他创办永嘉启明中学。1914年，创设东瓯美术会。1919年，曾与郑振铎、沈卓民等友人在温州组建“永嘉新学会”，发表公开宣言，“提出改革旧思想，创立新思想与新生活”之主张。1920年，永嘉新学会创刊《新学报》，一、二期分别刊有《知识迷信与信仰》、《中国妇女解放问题》、《破除社会阶级》、《俄罗斯文学的特质与略史》等进步文章。此时的马公愚在文化界已崭露头角。

二

1929年，马公愚与兄孟容等艺友创办中国艺术专科学校于上海，他本人主要开书法课。同年，教育部举办第一次全国美术展览会，他被聘为委员。不久，又应聘为西湖博览会美术陈列委员。不幸的是，1932年，兄孟容溘然辞世，这对公愚是极大的精神打击。他只有愈发



马公愚 行书扇面 纸本
18.5 × 51cm 昆仑堂美术馆藏

淬厉,向前奋进。1933年,出其所作参加柏林“中德美术展览会”,后又参加“中日联合绘画展”及英国、意大利等处国际性质的展览。1941年,他与马漪(碧篁)等到上海大新画厅举行“永嘉五马画展”。事实上,马漪是孟容、公愚培养出来的新手。

马公愚长期客寓上海,有幸与著名金石家、收藏家褚德彝(1871-1942,浙江余杭人,原名德仪,因避清帝溥仪讳改名德彝,晚号松窗,他对碑版研究深孚众望。)同寓襄阳路颐德坊。过从甚密,颇有切磋情谊。其室内书画积楮累累。墨盎笔架,纵横于案头;自朝至暮,挥毫奏刀,几无暇晷。客有登其楼者,主人辄掀髯莞尔而笑曰:“此余工场也,有读芳躅矣!”

天长日久,公愚负盛名,桃李满门,外籍人士亦有慕名从游者。患失眠,夜置小自鸣钟于枕畔,左右还各一,自戏称“二钟居士”。他在上海美专、大夏大学任教,口碑甚佳。还出任过上海美术会、中国画会理事会与中华艺术教育社常务理事。

马公愚晚年加入中国美协上海分会、上海中国书法篆刻研究会,又为上海文史研究馆馆

员。中国文字改革委员会曾聘他为委员,上海中国画院(时丰子恺为院长)聘为画师。“文革”期间,备受摧残,直到1969年2月21日,在上海病故。遗体归葬温州。所幸者,1982年4月,中国美协上海分会假上海美术馆举办“马公愚、李秋君、陈小翠、白蕉、董天野、潘志云、庞左玉、孙祖勃”八位书画家遗作展,以为纪念。众所周知,这次展览本身具备平反昭雪的含义。

三

马公愚的书法是篆、隶、真、行、草无一不精,在书法界人称“艺苑全才”。有位久居沪上的老友认为王同愈(1855-1941,江苏吴县人。为晚清江西学政)的行书绝对可与马公愚比肩。单就行草书看,王氏是以智永遗墨为蓝本,精能之至,疏淡隽永。不过,余以为此公没有留下篆隶作品。公愚则是全能的,他篆书得力于《秦公簋》还妙契《秦诏版》,这在当时是难得的一种取径。前者因平王东迁,界地于秦,使得本为西戎的秦国在文化脉络上也传承了周人。故以籀文为标准文字,具有石 (下转第22页)

马氏翹楚马公愚

□ 李海珉

马公愚出身于具有二百多年历史的书画之家,家学渊源再加天赋和勤奋,使他成为马氏一门的翹楚,马公愚真篆隶草行各体皆备,篆刻、绘画和诗文都有相当造诣。在家国动乱,国难当头的岁月里,他忧国忧民,作为一介书生,淡泊自守,决不与敌伪同流合污。他的书法艺术,在马氏一族,堪称一座突起的高峰,同时又是承上启下的桥梁。马公愚终身从事书画艺术,新中国成立后,他历任上海美术专科学校、中国美术专科学校书法教授、大夏大学中文系教授、上海美术家协会理事、中国画会理事、中华艺术教育社常务理事、上海中国画院画师、上海文史馆馆员等职,留下了《书法史》、《书法讲话》等书学专著,及《公愚印谱》和《耕石簃杂著》。

马氏翹楚

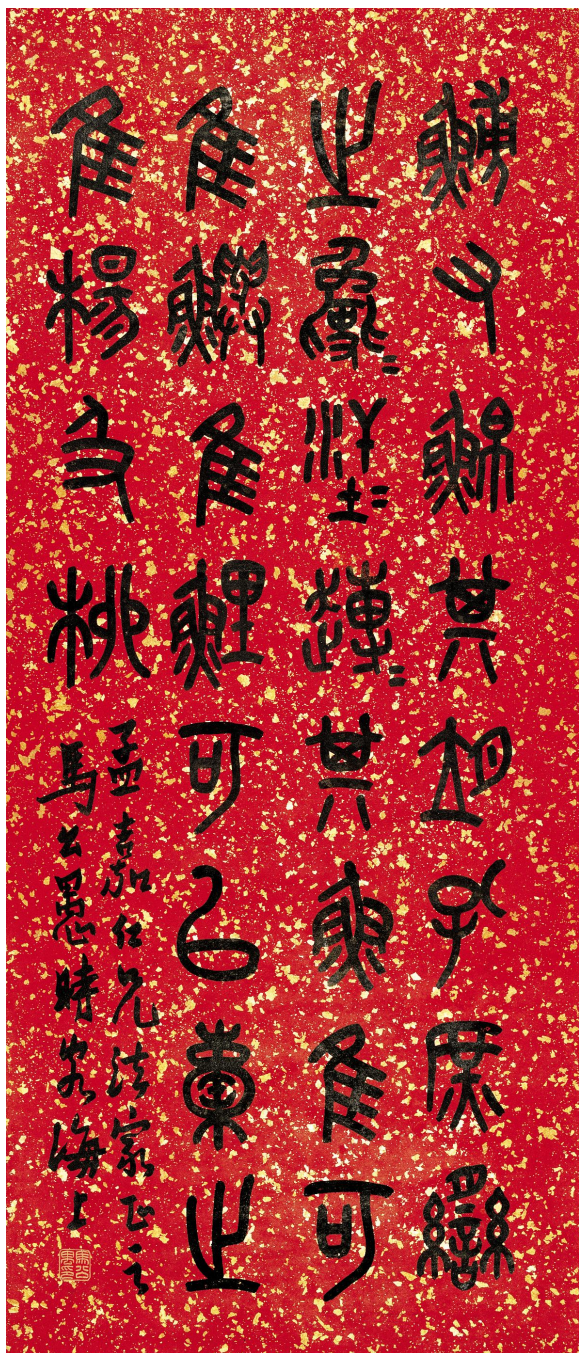
马公愚(1893—1969),名范,初字公禺,后改公愚,浙江永嘉(今温州)人。马家为永嘉望族,世代以诗书画和古琴、医药传家,远祖马蔚霞是道光戊子解元,这位解元与他的兄长马香霞还有孙儿马元熙以书画技艺为人称道。马元熙及儿子马寿洛更是擅长医道、善弹古琴,至今,马家还留有元熙镌刻的“琴画传家二百年”

和“须知我是爱琴者,一生无日不弹琴”等印章。马寿洛育有二子,长子马孟容,次子就是本文要介绍的马公愚。

马公愚生于传统文化深厚的家庭,长在注重历史传统的温州,加上他身体健壮,精力过人,开朗活泼,善于接受新事物,乐于接纳新思想,因而一生步履从容。在书法艺术方面,孜孜于汲古,广取博收,不滞不泥,融会贯通,酿成一派高雅整饬、雍容大度的书风。

1905年,马公愚在温州府学读书,楷行临池已经初具功力。一次,创建该校的经学大师孙诒让亲临训导,见到马公愚的书法习作,十分赞赏,对他勉励有加,要他上溯三代,争取从书法艺术的源头篆籀上多下功夫,成为金石学家。孙氏寥寥数语,叩击着年仅12岁的少年的心胸,从此,马公愚的目光专注于秦汉三代的古文字,努力在金石学的道路上探索、迈进。1909年,他考入浙江高等师范学堂,拜见了马叙伦、张宗祥等一批成就卓著又有新思想的老师,年青的马公愚眼界渐趋开阔。

马公愚牢记孙诒让的训导,直取石鼓文、秦代刻石和周代钟鼎中长铭重器如《大孟鼎》和《毛公鼎》等。如他临习的石鼓文,落款“孟嘉仁兄法家正之,马公愚时客海上”(红笺),阅读



马公愚 篆书临石鼓文 纸本

98 × 43cm 吴江博物馆藏

之后,可以感受到一派雄厚静穆之气,也融汇了秦朝权量诏版的些许真面目。还有一件临金文《颂鼎》(昆仑堂美术馆藏),此鼎属于西周晚期青铜器,大篆中最为成熟的作品,是后人临习金文最为理想的范本。两件临作,正是马公愚踏踏实实,循序渐进的足迹,都作于定居上

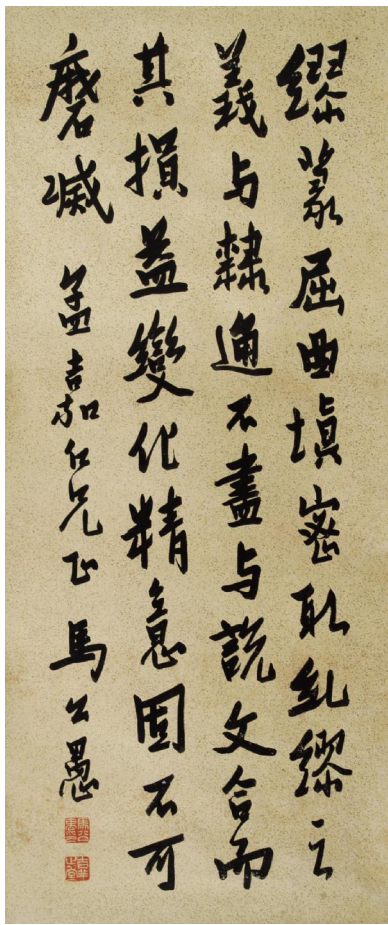
海前期,估计在 1930 至 1932 年之间,马氏年且不惑,篆籀诸体那整齐严肃的主导风格已基本形成。

马公愚的书法,临作占了相当的比重。笔者所见他的一件真书和三件行书。行书中一件落款“辛未夏六月,马公愚时客海上”,有明确的纪年(1931 年),另外那件真书和两件行书,感觉也都是作于 20 世纪 30 年代。真书为临张华为“燕四州诸军事骠骑大将军恒州司空尚书左仆射”所写的墓志铭。另两件作品也都源于汉魏两晋的墓志。

《论缪篆》那一幅,马氏阐述了屈曲缠绕的缪篆,认为仍可属隶书范畴,同东汉许慎的《说文解字》不尽相合,这是马公愚研究文字学的心得。邓散木在《篆刻学》上编第一章“篆书的演变”中也有类似的观点:“缪篆,所以摹印也。颜师古曰:‘缪篆谓其文屈曲缠绕,所以摹印章也。’……篆圆而印方,以圆字入方印,加以诸字团聚,疏密互异,故稍变小篆之形体,使之平直方正。变篆之形式,而不变篆之义法;近隶之结体,而不用隶之挑磔。缪篆之义,尽于此矣。”马、邓二人的观点相当一致。

观赏上述墨迹,感觉马氏各体书作风格比较统一,都以工稳厚实为特征,基本忠于古人碑帖本来面目,用笔沉着,粗壮雄强,特别是篆、楷,还有隶书那一类静态书体,更显力度。当然也有挑剔者认为,马公愚的书法,“较少融入己意,用笔沉着,但乏飘逸之致,结构平实,却少空灵之姿,显得单调,欠缺变化。”“书篆则笔笔篆味,写楷则笔笔尽楷意,未能旁参它法,化成一片。”(《近现代百家书法赏析·马公愚》)见仁见智,在所难免。

本文录有另外一件行书《文与可论学草书》,落款为“七十七叟马公愚书”。20 世纪 40 年代开始,马公愚的书迹开始署上年龄,不过,48 岁那年,他因为听信星相家之言,虚增了 3 岁,签署为 51 岁。这就是为什么有些人把马公



马公愚 行书论缪篆

墨色浓淡深浅,字体的大小参差。本来帖系行书,最易犯的毛病就是过于平淡,马公愚在每行都安插深墨重笔的一字或数字,不仅增强了节奏,而且显现了自然的对比。字与字之间的行气多有变化,比如第三行末尾的“悟”、“然”、“后”三字,第一行的“未”、“得”二字,连绵通贯,映带牵丝;“草”、“年”、“笔”、“耳”的竖势之笔,力求变化;还有两个“得”字,两个“后”字,两个“之”字,及“道”、“遂”的走之旁,都不显雷同。整幅书法,融帖学的飘逸潇洒与碑碣的深厚雄强于一炉,功夫老到,力度非凡,堪称人书俱老的佳作。

与上述引录《文与可论学草书》相仿,昆仑堂美术馆藏有一个扇面,书写的是唐张彦远《法书要录》引南朝梁袁昂《古今书评》中的一段话:“羊欣书如大家婢为夫人,虽处其位,而

愚的生年上推到了 1890 年的原故,就连他的儿媳也出现了这样的失误。考虑到虚增的 3 岁,再考虑到吴地习惯上以虚岁计,那么这件作品应当作于 74 虚岁,即 1966 年。

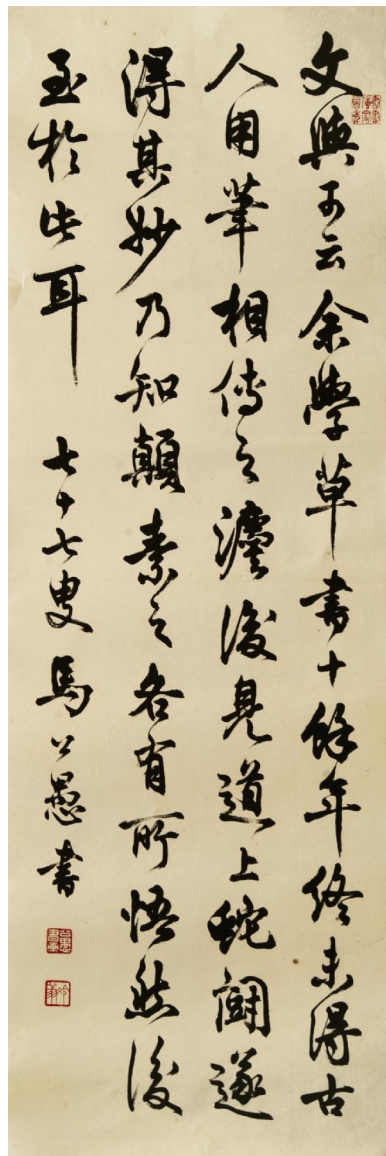
这件行书,碑帖并重,深得右军父子神韵,也有黄庭坚的影子。打开书幅,首先是强烈的节奏感,

举止羞涩,终不似真。阮研书如贵胄失品次,从悴不复排突英贤。王仪同书如晋安帝,非不处尊位,而都无神明。”(所书与原句略有文字出入)这是马公愚与友人讨论书写弊病的,大意在于指出刻意摹仿,无以增进才力,所书墨迹终失神韵。

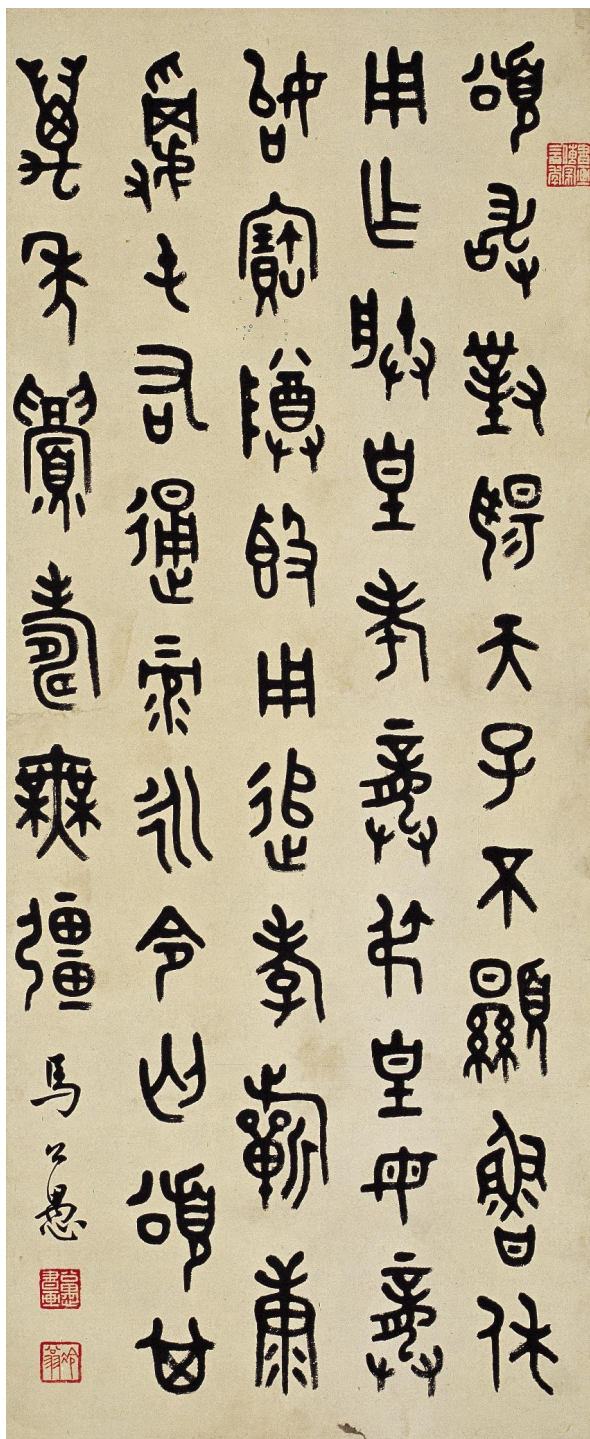
马公愚碑帖相融,恰到好处地处理了动与静、整与散这两对矛盾,他广博的采撷,犹如站在巨人的肩膀之上,取得了令人瞩目的成就。从他留下的墨迹看,形体宽博厚重,运笔活跃,方圆并施,风格古劲苍润,沉着浑朴中又具参差错落和生动流丽的韵致。

马公愚终生致力于书法的研习和教学,书名墨迹远播大江南北,他的金石篆刻,功力非凡,直入秦汉之室,仿汉玉印和秦小篆一路最佳,书画上使用的印章大多自己镌刻,本文引录的书法上就有好几方,功夫与技艺可见一斑。另外他的绘画也有相当技艺,山水、翎毛、虫鱼皆能,写意花卉近明人笔法,特别

擅长画菊,人



马公愚 行书文与可论学草书



马公愚 篆书临颂鼎 纸本 56 × 23cm

昆仑堂美术馆藏

称“蟹菊圣手”，诗文也佳。

不消说，在书法艺术方面，马公愚有才气，或者说是富有天赋的。不过，我们更看到了马公愚的勤奋，数十年孜孜不倦的勤奋。马公愚

终于成为马氏一门的翘楚，中国的书法大家。

淡泊自守

马公愚好古文、古文字和古代文学，早年打下了修身、齐家、治国、平天下的思想根基，但切不要以为马氏是个老古董，他的英文水平非常人可比，每天阅读外文书报，接触到不少外来新思想、新事物。辛亥革命前夕，他在杭州读书，向同盟会成员靠拢，多次为他们秘密散发传单。他热心教育与文化，1912年在家乡温州创办启明中学，次年改任省立第十中学（温州中学前身）英语教员，1914年组织东瓯美术会，1919年会同郑振铎、沈卓民等发起永嘉新学会，并创刊《新学报》。1927年，到上海寓居，先后在刘海粟创办的上海美专、黄宾虹任校长的中国艺专任书法教授，后又任大夏大学（华东师大前身）文书主任兼国文教授。

马公愚性格和蔼，为人宽厚，在大是大非方面，他正气凛然富有节操。

抗日战争开始，淞沪沦陷，1941年汪伪政权进入上海租界，准备接收上海邮政储金汇业局。当时马公愚正在该局任人寿保险处处长，听到消息，宁可失业，不当伪官，立即辞职。此后，就以鬻书售画为业，有时到“东南书画社”教授书画，挣点小钱补贴家用。

抗战期间，日人多次派员登门封官许愿，以要职相邀，马公愚压抑着胸中的恼怒，推说自己患有严重的心肺疾病，坚辞不就。后来，日方又请了他的同事前来游说，马公愚用扎实的楷书书写了巨幅文天祥的《正气歌》，高挂客厅正中，但凡说客来到，马目不斜视，面对《正气歌》，大义凛然地诵读不止，弄得说客们一个个灰溜溜的无地自容。

抗日战争胜利后，他有好些学生身居国民党要津，有意请马老师出来任职，但他依然故我，淡泊自守，正如他在自己画幅上所题的诗句：“淡中别有味，清极不知寒”。

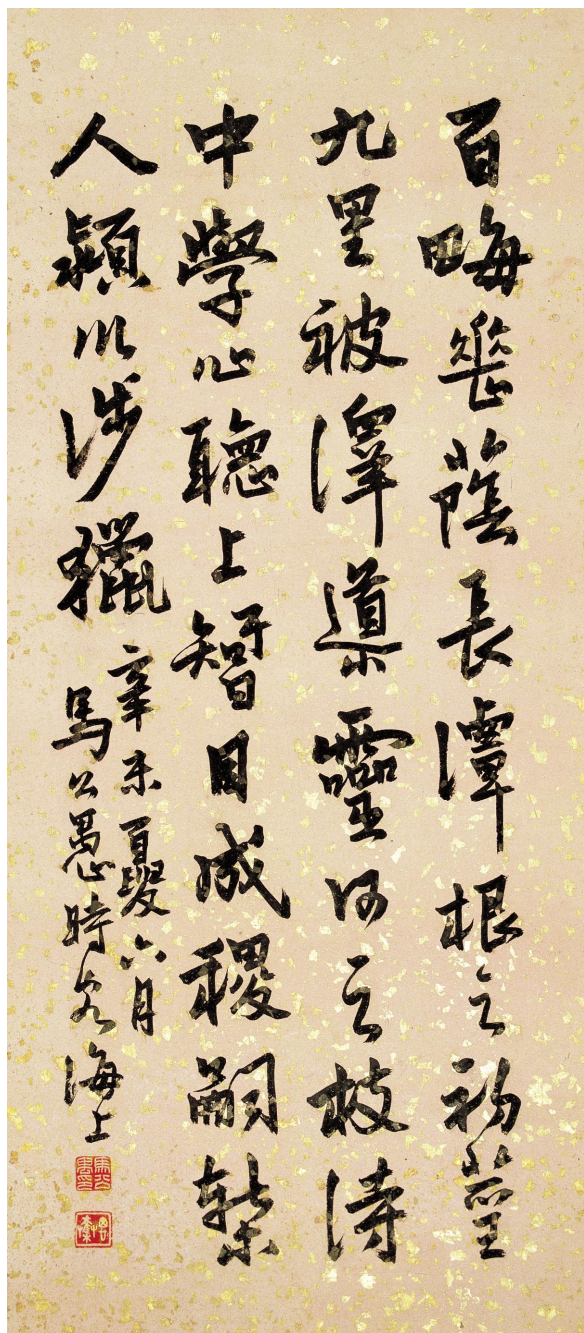
本文介绍的马公愚的书法作品,有好几件是赠予孟嘉的,因此有必要介绍一下孟嘉其人。孟嘉姓王,名骥字孟嘉(1905—1951),吴江黎里人。马公愚定居上海之后,出任大夏大学教职,王孟嘉 1923 年至 1927 年在大夏大学教育系读书,即将毕业时结识了马公愚老师,此后二人一直相当投缘。20 年代初,他追随同乡前辈柳亚子创办《新黎里》报,宣传新文化和新思潮,广泛结交进步的知识分子。孟嘉喜好书画,家道殷实,1930 年起,他在上海和苏州两地都租赁了居室,结识了吴地诸多文艺界名流,与于右任、吴昌硕、吴湖帆、马君武、楼辛壶、李根源、萧蜕庵等书画高手时有交往,与马公愚老师交往更是密切。

趣闻逸事

马公愚寓居沪西东路(今襄阳南路)的颐德坊,来客络绎不绝。他只在楼下接待,楼上是作书治印之所,贴着“谢绝参观”的字条。原来,楼上满满琅琅地环列着大大小小的书橱,塞着种种卷轴缣素,连书橱顶上也堆得实足。处身其间,稍一不慎,磕磕碰碰不算,还会损残字画。那巨大的书案上,毛笔、残墨、印章,半成品的书画,凌乱不堪。大凡到得楼上的宾客,马公愚总是不好意思地致歉:“如此状况,岂能见客,谢绝参观,并非有所珍秘,盖恐褻慢于客罢了。”

他书写对联条幅,不必烦人帮忙,他用一个夹子,夹着纸幅,夹子上穿上绳子,贯穿到橱顶上的铜环中,系到书案一侧,挥笔时右手执笔,左手拉绳,或上或下,得心应手,比旁人帮助方便多了。

记得有人作过一首打油诗:“第一大书家,江山说永嘉。两钟老居士,五绝旧生涯。动气师娘谑,开心婢女茶。前身陶彭泽,知己是黄花。”诗句通俗,但必须加上说明。马公愚差不多每晚都失眠,他专门在枕边安置了两只小钟,左



马公愚 行书 纸本
84 × 36cm 吴江博物馆藏

右各一,听着那有节奏的滴嗒声,方能进入梦乡。马蓄着胡须,疏疏的几茎,与他相熟的女画家周鍊霞,人称鍊师娘,她多次拿公愚的胡须开玩笑,比比划划的,公愚佯装发怒说:“再这样,我要动气了!”但鍊霞熟悉老头子,仍旧乱作比方,最后总是嘻嘻哈哈的作罢。那时,公愚

已经50多岁,可是讳言“老”字,大凡别人称他“老先生”,佣人称他“老爷”,他都会非常不高兴。一天,到一位朋友家去,那家的侍女捧上香茗说:“少爷,请用茶。”公愚听见,笑逐颜开,大有时光倒流,重返少年的喜悦。马氏爱菊,常以陶渊明自比,曾自撰一联,张挂室中:“两钟居士,五柳先生”。

张大千的兄长善孖,为了画虎,特地在苏州网师园豢养了一头老虎,从乳虎喂起,一直不加锁链。一次马公愚赴姑苏,善孖请他骑到虎背上拍张照片,说保证安全。怂恿之下,公愚决定一试,刚上去倒还好,拍好照下虎背,心里直发毛,竟至瑟瑟发抖。不过嘴里依然发着硬话:“我虽没有降龙,却已实行伏虎。俗语谓骑虎难下,在我来说,是没有这回事的。”

晚年马公愚身体多病,他的朋友多,学生多,探病的每天不断。为免费唇舌,他就把自己的病状写成一个手札,印了一大叠,凡是来客各人一纸,倒也别出心裁。文革开始,马氏的病情日益加重,最后由于心脏病复发,没能及时抢救,黯然而逝,终年77虚岁。

马公愚仿拟祖父马元熙的“琴画传家二百

年”,自刻了“书画传家二百年”一印,经常铃用。从乾嘉开始到马公愚,说传家二百年毫不夸张。

马家在温州是积淀着三百多年历史的大家族,可说来奇怪,马家却没有家谱,难以追根溯源,按照马氏的经济实力、文化水平和名望,肯定能够续下多姿多彩的家谱。据马氏后人马亦钊说,他的叔祖马公愚曾经郑重说起过马氏一脉的历史。马家是明末皇室,崇祯皇帝自缢煤山之后,宫内皇子皇孙纷纷出逃,临行时,每房皇亲都带走一枚玉制象棋,作为他年重聚时的凭证。马家始祖拿到的是一枚“马”,于是就以“马”为姓,始祖名叫马银潢。马银潢随身带着一个葫芦,内装眼药,那是宫中秘方,非常灵验,流落江湖凭此为生。临终时,拿出了那匹“马”,将自家的身世口授给了儿孙。从此,马氏家史口耳相传。马氏一族,兴旺发达,历数百年书画代有才人,后裔们都遵循着一个不成文的家训:但求真才,不事张扬,不谋官职,不图私利,只求学有所长,服务社会。

(作者为原吴江柳亚子纪念馆馆长)

(上接第16页)

鼓文一样的整饬严谨,结体微曲中求劲健,圆转中出刚狠,处处彰显着一种自矜自信的雄风。后者秦诏版乃急就刻成,几与彼时的秦印一般,有前小后大、前紧后疏,时长扁还不一。此处读其《篆书临颂鼎》依然能隐约直窥此老的童子功。

公愚的隶书融会汉《张迁》、《史晨》两碑,雍容古雅,朴拙之中不乏江南才子的灵性(可参见《孟容公愚——书画传家三百年》,国际文化出版公司2003年11月版)。关于此老的行书,关国焯先生认为初习赵之谦,笔者未能觅

到他早年作品,据见到的遗作,是胎息钟繇与王羲之的路子。尤其在《宣示表》、《黄庭经》等法书中下了苦功。笔力浑厚而遒劲,不臃不媚,透露出一种儒雅隽永的清刚之气。这里的这帧扇面,特别让后人品味此老的书法学养。

凡业内人士均明白,书家写扇面极其吃功夫,而又能看到作者的创作心态和艺术语境的娴熟。因扇面不论有没有插扇骨,它本身总有些凹凸不平,迥然于四平八稳的宣纸。笔者细读之,深感此老运笔驾驭的功力,非常人所能及。

(作者为随园书社顾问)

读《沧浪诗话》札记(一)

——以一个印人的视角

□ 祝 竹

我不会写诗，但喜欢读一些古代的诗话、词话。以我个人的体会，作为一个印人，多读一些古代的诗话、词话，比读古代印论获益更多。诗话、词话是中国文学批评著作的一大宗，也是中国古典美学论著的重要组成部分。诗话、词话中所蕴含的中国传统美学理念和审美方式，对于从事传统艺术的创作和研究，具有极其重要的参考价值。

宋末严羽撰的《沧浪诗话》，是一部以禅喻诗、研究诗歌的表现形式和创作方法、偏重艺术论的著作。历代诗话著作，大都从评说古今诗作出发，或拈警句，或拈瑕句，从而随意申发，议论风披，散金碎玉，随处可见。《沧浪诗话》时代较早，不如明清时期的诗话、词话那么读来有趣，但此书抓住诗歌创作中许多根本性的问题，从最上乘、具正法眼，作出精切简妙的论述，对后世诗人的影响尤为深远。

《印人传》的作者周亮工未必是出色的印人，但他是位出色的诗人。周亮工评论印章，往往采用论诗的方法，认为“此道与声诗同”。周亮工对于《沧浪诗话》，倍极推崇。他曾在严羽的家乡福建樵川建“诗话楼”，以纪念这位先贤，并有感于当时诗道的榛芜，刻《沧浪诗话》以风示海内。他在新刻《沧浪诗话》的序中写道：“樵在万山中，俗敦风朴。其为士也，不走声利，闭户修古学；其于诗，辨体严，取裁正，盖佩服沧浪之教，

不啻农之服畴，工之执矩，故较之他方，独能不为流俗所渐靡，而以正声自鸣也。”

周亮工倡导的所谓“闭户修古学”，于今未必合时宜。我在本文中所发的议论，只是站在诗书画印的边界线上的门外闲谈，多数也只是与我的个人喜好有关，所谓一家之言，姑妄言之，无多宏旨，也并无针砭时风的意思。我以为，古人也好，今人也好，论诗也好，论印也好，都还是宜乎各行其是，也不妨各是其是为好。

—

“夫学诗者以识为主，入门须正，立志须高；以汉、魏、晋、盛唐为师，不作开元、天宝以下人物。若自退屈，即有下劣诗魔入其肺腑之间，由立志之不高也。行有未至，可加工力；路头一差，愈骛愈远，由入门之不正也。”（《沧浪诗话》“诗辨”一）

“入门须正，立志须高”，这是严羽论诗的出发点和立足点，也是儒家文化历来所强调的“先器识后文艺”基本艺术观。其论学的核心是学古，学古又要直奔源头。这是中国文化人传统的治学观点。毛奇龄《东阳李紫翔诗集序》云：“天下惟雅须学，而俗不必学；惟典则须学，而鄙与舛不必学；惟高其万步、扩其耳目、出入乎黄钟大吕之音须学，而裸裎袒裼、吟呻而釜戛即不必学。”毛奇龄的这段话，对于学古的重

要,说得真是透彻。但论诗先存雅俗之心,如江西派诗人之以“学”为“雅”,由此造成许多文人一味卖弄学问、炫博矜奇,这种钉短逞能的习气也是令人生厌的。严羽在《沧浪诗话》中所强调的“学”,其实并不在于要人积累炫博的资本,而首先是要解决诗人的“器识”问题。用今天的话说,大概略同于解决世界观、艺术观的问题。

对于严羽的说教,历来都有质疑的声音。清人叶燮在《原诗》中认为,严氏之说自相矛盾:既然作诗“以识为主”,而又教人以汉、魏、晋、盛唐为师,那么,“如康庄之路,众所群趋,即瞽者亦能相随而行,何待有识而方知乎?”主张性灵说的诗人,更是力诋严羽关于“先须熟读楚辞”等等说教,以为大谬不然。钱振鍠在《谪星说诗》中批评严羽所论“埋没性灵,不通之甚。天下岂有真聪明人具一副诗气骨、诗脾胃、诗肺肠者,先须熟读某诗,胶柱鼓瑟,以为诗者?”诗人天生就是诗人,要诗人去学习古人的东西,就是“埋没性灵”,这也有点强词夺理。

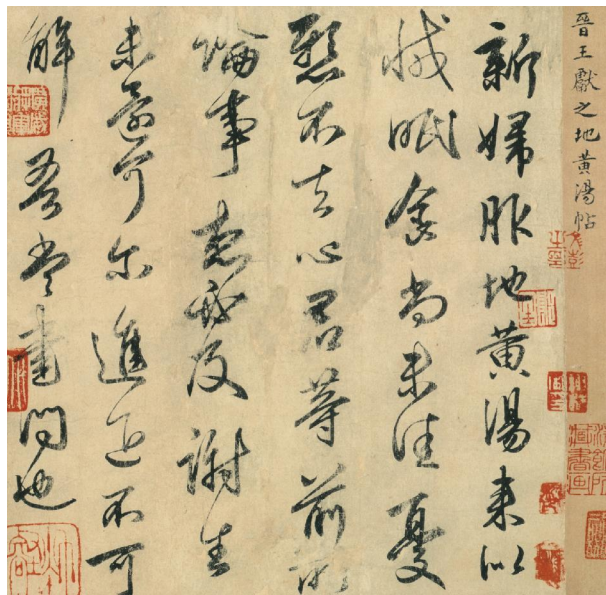
师古、师心,不仅是古人论诗各不相容的两个极端,也是历来人们评论艺术创作的两大根本派系。论书画如此,论印亦复如此,而于今为甚。其实,时代不同,环境变化,诗文书画,皆各有门户,人们的性情才调也各有长短,这是本来就不必强求一律的。然而,作为传统艺术形式,尤其是作为书法、篆刻这种本民族所特有的艺术形式,即以历史上曾经辉煌的艺术存在为根的艺术形式,则必须注重对于传统法则和古人作品的学习。师心当不悖于古法,师古也要自出心裁。这应当是一种比较通达的说法。

学习取法要高,入门要正,这就必须直追文化源头,向古人学习,才能有更多发展的余地和创新的潜能。如果只是跟自己的老师学习,就会有很大的局限性。“智过于师,方堪传授;智与师齐,减师半德。”(《传灯录》卷十六)你比老师聪明,也只能学到和老师一样。你和

老师一样聪明,只能达到老师一半的成就。作为诗人,你学李白、杜甫,只能做比李杜低一等的诗人,只能有李杜的一半成就。你要想和李杜争高下,你就要从诗经、楚辞、汉魏六朝入手,才能和你的老师站在同一个起跑线上去比赛。若跟着今人的脚跟转,犹如屋下架屋,则必然愈见其小。

对于学习篆刻,是从流派印入手好,还是从秦汉印入手好,现在是各行其是,没有定论,也无须有定论。但一入门便跟着眼下流行的风气转,则如同没根的飘蓬,只能在作品中表达一些浮薄的性情,卖弄一些小智小慧,做出一些佻滑放诞的动作,这就肯定成不了大的气候。今人为艺,力倡创新,入手便学新的潮流,自己再来一通花样翻新,日新而月异,愈变而愈奇,最终便成了严羽所说的“有下劣诗魔入其肺腑之间”,“路头一差,愈骛愈远,由入门之不正也。”

其实,从事传统艺术的创作,“创新”是每个人的本能,是每个人自发的冲动,是不需要提倡的。一切创新的冲动,从本质上说,都源于人类的好奇心。好奇心本身是一种低级趣味,需要有知识、道德、训练来涵孕它、滋养它、升华它,赋予它哲学的、宗教的品质,才能上升为一种创造力。因此,适当地约束“创新”的冲动,更有利于积蓄创新的能量。约束“创新”的冲动,最有效的办法就是学古。积学愈厚,则创新的潜能愈大,创新的价值也越高。而那种低品质的、没有信仰、没有节制的“创新”,实际上只是某些低级趣味的泛滥。当低级趣味泛滥成灾,当浅薄、迎合、刺激、猎奇的油彩差不多淹没了人类的灵魂,艺术还有生存的地盘吗?所以,我认为,传统艺术的出新和繁荣昌盛,往往是和不同形式的文艺复古连在一起的。而传统艺术的衰败,则是由于太多恶俗的、容易流行的“创新”导致的。这是历史的规律,也是历史的教训。



王献之 行书地黄汤帖

二

“诗之法有五：曰体制、曰格力、曰气象、曰兴趣、曰音节。”（《沧浪诗话》“诗辨”二）

这是对诗歌创作完整的评价体系。中国文学艺术的各个门类，大体上都有各自的评价体系，它们共同构成了中国古典文学艺术特有的审美评价标准，培养了中国古代文人代代相传的审美习惯，同时也就形成了各种文学艺术门类大同小异的创作规范。中国传统哲学思想的核心是天人合一，人与文学艺术合一。古人评价文学艺术，往往以人为譬。对于严羽所说“诗之五法”，陶明浚《诗说杂记》解释说：“体制如人之体干，必须佼壮；格力如人之筋骨，必须劲健；气象如人之仪容，必须庄重；兴趣如人之精神，必须活泼；音节如人之言语，必须清朗。”这五个方面，缺一不可，体备而后可以列品。体有所阙，则倚魁不全，不能入品。

对于书画作品的评价，也有类似的说法。如苏东坡云：“书必有神、气、骨、肉、血，五者缺一，不为成书也。”（《论画》）与评价诗歌一样，也是强调五方面的完整性，是全面的、不可偏

废的评价体系。

在中国古代书画理论中，更多的是把评价标准概括为形和神两个方面。用人的精神气质为譬，以评价艺术作品的优劣和得失，在古代艺术评论中也往往见之。如梁朝袁昂在《古今书评》中品评当时书家云：“王子敬书如河洛间少年，虽皆充悦，而举止沓拖，殊不可耐；羊欣书如大家婢女，为夫人，虽处其位，而举止羞涩，终不似真；庾肩吾书如新亭伧父，一往见，似扬州人共语，便音态出。”这样的评论，浅显而生动，让人会心一笑，难以忘怀。

正确处理形和神的关系，是中国传统艺术理论的根本问题。晋人葛洪明确提出了“形须神为主”的主张（《抱朴子·至理》），东晋画家顾恺之进一步提出了在绘画中“以形写神”的理论（《历代名画记》卷五）。南北朝时，南齐的书论大家王僧虔又将这一理论引进了书法领域。他在《笔意赞》中提出：“书道之妙，神彩为上，形质次之。兼之者方可绍于古人。”书法的“形”是指书写的笔画和文字的结构形态；而“神”是指文字结构和通篇布局所营造的风神气质，以及书写笔画运动中的生命气息。这里需要指出的是，“体备”其实是评定艺术品高下的先决条件。但这一点往往被人们所忽视。今人好言神气，往往不及其馀。钱锺书《谈艺录》论神韵云：“无神韵，非好诗；而只有神韵，恐并不能成诗。”必须形神兼备，且须神来气来情来，三者并举，方为合作。对书画作品的要求，当然也是这样的。

形神之外，诗有“格力”之说，书法也有格力之说。明代印人赵宦光《寒山帚谈》中提出：“字以格力为主，作古文奇字诸书，以顽而能锐，锐而还朴为格力。作大小篆籀诸书，以圆而能方，方不露圭角为格力。作徒隶真楷，以小字如大，大字如小为格力。作行书、稿草，以主客分明，引带不杂为格力。”赵宦光的“格力”之说，较之陶明浚对诗之“格力”的解释，更为具体深

入,也更容易把握。

三

“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。”

“惟妙悟乃为当行,乃为本色。然悟有浅深,有分限,有透彻之悟,有但得一知半解之悟。”(《沧浪诗话》“诗辨”四)

严羽将参诗之道,喻之于参禅,“学诗浑似学参禅”,如空中音,如相中色,如镜中花,如水中月,说得迷离恍忽,让人难以捉摸。所谓“不着一字,尽得风流”(司空图《诗品》),也是人们能够体味得到,但很难造就的境地。以禅喻诗,绝不是以禅入诗或以诗写禅。所谓意足于彼,言在于此,臭味当在酸咸之外。同样,书画印中欲含清微妙远之旨,所谓蕴有禅悦,也绝不是画几个僧人,抄几篇佛经,或者刻一本《心经》印谱就能得到的。关键在于要有“妙悟”。“悟”而称妙,无论是为道还是为艺,都应当是一番修炼的结果,是“博采而有所通,力索而有所入”,不可能是一蹴而就的。钱锺书先生《谈艺录》中引陆桴亭《思辨录辑要》卷三云:“人性中皆有悟,必功夫不断,悟头始出。如石中皆有火,必敲击不已,火光始现。然得火不难,得火之后,须承之以艾,继之以油,然后火可不灭。故悟亦必继之以躬行力学。”

诗人觅句,艺术家寻求创作的灵感和冲动,皆如释子参禅,论其功夫当是积学,言其境地即是修悟。但凡学习、思考、体验而有所心得,皆可称之为悟,这应当是一种很平常的境界,并不玄奥。然而,艺术创作中所得的“妙悟”,要在书画印作品中通过相应的艺术形式表现出来,这和释子参禅是完全不同的。释子参禅虽有顿悟、修悟之分,但修持的过程并不重要,只要得其关捩,便称醍醐灌顶。快人一言,快马一鞭,如禅机一棒,粉碎虚空。放下屠刀,便可立地成佛。作诗作书、作画作印,都不

可能一悟便了。了悟之后,禅可不著言说,诗必托诸文字。如胡应麟所说:“禅必深造而后能悟,诗虽悟后,仍须深造。”(胡应麟《诗薮》内编卷二)若书画印,则了悟之后,仍须经营,仍须“承之以艾,继之以油”,以养火种。书画家所持的修悟,与禅师所持的修悟,自然不是一回事。

禅悟可通于艺术,唐代许多有才情的僧侣作诗文书画,每申此旨。把禅学的精神引进书画理论,用禅悟的方法解释书画艺术中许多玄奥的义理,是中国传统书画理论有别于西方艺术论的一大特色。而这方面杰出的代表当推明末的董其昌。他最重要的书画理论著作名为《画禅室随笔》,以画禅自命,以儒家文化的“雅”、道家文化的“淡”、佛家文化的“悟”,融于一体,塑造了董其昌书法流美的风姿与空灵、简淡、平和自然的艺术意境,一时风靡海内。到清代初年,由于康熙皇帝特别喜爱和推崇董书,朝野摹仿,但袭其形貌,愈秀愈俗,终成一种“董家恶习”。我以为,后世学董的千千万万人,在摹仿董书的过程中,也都会学着董其昌去“玩味”、“涵养”、“体悟”一番。在玩味体悟之后,也会恍恍惚惚似有所见,似有所得,但终究只是隔靴搔痒,不是缘于内心、发于本性的透彻之悟。此所谓参死句而非参活句也。

严羽的“妙悟”之说,其历史渊源可以追溯到唐代的司空图。严羽之后,经明代徐祯卿、李攀龙辈的推演,到清代王渔洋标举“神韵”之说,对清代诗学有广泛的影响。王渔洋论诗有“三昧”、“悟入”、“诗禅一致”诸说,都源于严羽的“妙悟”之说。以“神韵”说论诗,注重朦胧含蓄,言外馀情,自得心源,吞吐不尽。但这样的诗往往让人难以捉摸,等而下者,不免落入虚空的一路。钱锺书在《谈艺录》中批评王渔洋云:“渔洋天赋不厚,才力颇薄,乃遁而言神韵妙悟,以自掩饰,一吞半吐,摄摩虚空,往往并未悟入,已作点头微笑,闭目猛省,出口无从,会心不远之态。”(《谈艺录》二七)钱锺书说话

有时比较刻薄,不够厚道。他对王渔洋的批评好像就有些过分。但用他的这些评论来对照神韵派诗家的末流,则是入木三分,可以作一面醒世的镜子。更有一些人故弄玄虚,假妙悟之说的片言只语以文其浅陋,以疯颠的装扮掩饰其佻俗空滑的精神,这就成了欺世盗名的一种伎俩。对于这种状态,古人还有一种说法,叫做“狂悟”。明人项穆《书法雅言》曾云:“书有三戒:

初学分布,戒不均与欹;继知规矩,戒不活与滞;终能纯熟,戒狂悟与俗。”狂悟其实就是因“悟道”而走火入魔,把艺术创作中的一些审美要素极端化、绝对化、魔怪化,从而成了一种魔道。古人认为,所谓“狂悟”与“俗”是连在一起的,“狂悟”其实也是一种俗,一种用来忽悠俗人的俗。(待续)

《平安帖》献疑

□ 秦 衣

最近,嘉德拍卖会上,一件“高古摹本”《平安帖》(以下简称嘉德本)拍出了3.08亿元高价,引起社会各界广泛关注。祁小春先生在《略说〈平安帖〉》中指出“唐代摹拓法帖,一般使用纸张,如硬黄纸等,因为纸质较绢帛容易摹拓”,“绢质的材料能否进行如此精密的摹拓作业呢?我表示怀疑,或许绢本《平安帖》就是一件临本也未可知。”^[1]所论发人深省——此次嘉德所拍《平安帖》为绢本,确实很令人生疑。但《平安帖》或许本来就是硬黄纸本,据吴其贞《书画记》卷二“王右军《平安帖》一卷”条(己卯四月四日,1639年)所记:

精彩甚佳。书在硬黄纸上,是为唐人廓填,上有柯九思图书,系刻入《停云馆》中者。以上三种观于溪南吴琮生家。^[2]

吴其贞很确定地说他在吴琮生家所见《平安帖》“系刻入《停云馆》者”,且有柯九思印。而据介绍,此次嘉德本亦有柯九思印,并刻入文徵明《停云馆帖》,且曾经歙县吴家凤收藏。(吴家凤即吴琮生,溪南巨富赏鉴吴新宇第五子,“五凤”之一。)据此,则吴其贞所见与嘉德本应当为同一件(经历完全相同),但一为硬黄纸本,一为绢本,则显然又非同一件,颇不可解。

吴家凤所藏的这件《平安帖》,几年后(壬午十一月六日,1642年)又归钱牧斋,《书画记》卷二:“黄大痴《草堂图》小纸画一幅”条记曰:

以上二图在子舍、去非馆中观于虞山宗伯手。……是日仍见宗伯行囊中入记中者有:黄大痴《洞天春晓图》、王右军《平安帖》……^[3]

吴氏所谓“入记中者”,即前已录入《书画记》中,是其第二次看到《平安帖》。虽前后相隔四载,而记忆犹新,可见印象深刻,因此《记》中对《平安帖》的记述当不会有误。又此卷既经钱牧斋收藏,固不差。然则嘉德本(绢本)必非吴其贞所见并录入《书画记》者。

注释:

[1] 祁小春《略说〈平安帖〉》,载《文汇报》,2010年12月1日。

[2] 吴其贞撰,邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第50页。据《书画记》记载,此条“时则观元定书画日”,而观(吴)元定书画又在观吴本文家书画(己卯四月三日)之第二日,因此可以推知为己卯四月四日。

[3] 吴其贞撰,邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第80页。

《梅花喜神谱》研究综论

□ 吴奇唯

一、宋本《梅花喜神谱》的收藏^[1]及其他版本研究

初刻于南宋嘉熙二年(1238)的《梅花喜神谱》,原刻本已不见传世,而景定辛酉(1261)年间,金华双桂堂的重刻则成为现存最早的版本。双桂堂系民间刻书坊,所见刊刻仅有此书。其谱作者宋伯仁,字器之,号雪岩,笕川人。

此谱已由吴湖帆改为蝴蝶装,其版框纵15.1厘米,横10.7厘米,四周双栏,外粗内细,白口,版心上下有一双鱼尾,上鱼尾下书卷数,下鱼尾下书页次。目录半页八行,每行书二目。图版半页一幅,左二行刻五言古绝一首,字作欧体,题名横列于右上,题名下为梅图。梅图首页右侧上题“梅花喜神谱卷上”,下署“雪岩”。以下依梅花生成荣悴,成图一百幅。

如今的金华双桂堂本《梅谱》已不再是南宋时仅有叶绍翁、向士壁二家跋文裱于书后的《梅谱》了。明清诸家收藏者、经眼者都乐于钤印、题字、写图,他们陶醉于《梅谱》之雅致,钤印百家,连篇累牍,用宋刊孤本《梅花喜神谱》展演出一幅明清文人的收藏图景。^[2]

论其收藏,向士壁在《梅花谱后序》中的慨叹无意成为了一句谶语:“雪岩之梅,周之蝶欤?”研究者在文献中没有发现清代以前对《梅谱》的著录,仅从卷首目录页上的“文徵明印”白文印记,和“徵明”朱文印记,得知此为文氏旧藏。而钱曾《读书敏求记》中的著录,则成

为宋伯仁创作《梅花喜神谱》四百余年之后,梅香如故的初出应和:

是书颇能传梅之远神,惜乎潜溪(宋濂,字景濂,号潜溪。有《王冕传》)未及见之,一为评定也。予昔有诗云:“笛声吹断罗浮目,管领梅花到鬓边。”今观此谱,如酒阑梦觉,月落参横,翠鸟啾嘈,只余惆怅而已。^[3]

此篇著录中的述古堂旧藏本《梅花喜神谱》今不传。下一个著录此书的收藏者黄丕烈也将此语录入《梅花喜神谱》的跋文中,比之钱曾的“梦觉”、“惆怅”,黄丕烈在跋文中不仅记下了此谱由五柳居转赠王府的递藏事宜^[4],还叙述了他一路北上,时常与梅相伴,而终在琉璃厂文粹堂相识《梅谱》的一段“梅缘”:

余辛酉春计偕北行……将行之日,嘉定瞿木夫画梅以赠,余装潢成册置篋中,将属人题咏也……行至枫桥,袁绶阶载酒送别,并折庭梅为探花兆。因以聊赠一枝春,分韵赋诗,正乐事也。出关至扬州,于风雪中(顾)南雅画梅共四幅,其一即取绶阶赠梅之意,为思故人,俱写诸木夫画册上,同人相与题咏,目之曰“梅花字字香”……二月中旬抵燕台,即从琉璃厂遍索未见书,适于文粹堂书肆,得宋刻《梅花喜神谱》。非第快奇秘之获,且喜与瞿、顾两君之画,有若相缘者……遂重约同行四人题

咏……^[5]

此跋文中,瞿木夫画梅赠予黄丕烈,以此为他送行。一路上,黄丕烈及友人仿效陆凯寄梅于好友范晔^[6],“聊赠一枝春”,经几度题咏,终于在琉璃厂得到了《梅花喜神谱》。黄丕烈的跋文多是对《梅谱》的赞美之语,一个“香”字不仅是梅之香,更是诗书相伴、梅缘相随的文人生活之香。在跋文中,黄丕烈以宋伯仁“瓶梅”、“问梅”二诗的韵脚分别作诗,吟咏得到此谱的喜悦之情^[7]。他以诗书画并举,应和了《梅谱》图文结合的形制。他又将《梅谱》改为蝴蝶装,使得宋伯仁每两页标题为一对的初衷显而易见。

然后,《梅谱》自黄丕烈的士礼居散归汪士钟的艺云书舍^[8]。从咸丰年间于昌遂的跋文来看,书贾金顺甫以数十种黄丕烈旧藏售予于昌进,其中就有《梅花喜神谱》,后此谱传至其弟于昌遂。其间《梅谱》为画师蒋仲葵攫去,于昌遂“怅怅然如失良友”;后又辗转至金顺甫处,于昌遂购之,失而复得后,则“非交深十年者不得阅此书”。^[9]

同治间此谱归于潘祖荫,却未见著录。至其弟潘祖年,又在他的女儿潘静淑30岁诞辰之际赠予潘静淑与其夫吴湖帆二人。吴湖帆视之为“奇遇”,遂将书房改名为“梅景书屋”。书籍前后冯超然、潘静淑等人又添梅图数幅,同时吴氏夫妇及友人留下诸多诗词佳作,而诗词中无不怀古吟梅:

却道君家似范村,卷里生香,浮动黄昏,缥簌风拂绿芸窗,古墨吹成万点春。

画梅今属画眉人,婀娜枝头,冰雪精神,笑比宫盘压担来,手捻双花,同泛清尊。

——夏敬《右调一剪梅》^[10]

怀古,则自范成大、释仲仁之《梅谱》与《梅花喜神谱》相联结的思古蓄念;吟梅,则自林逋、扬无咎至民国文人们于梅难却的冰雪精神。

在此收藏图景中,文人们无不为宋刻《梅

花喜神谱》而神往。之所以眷恋于梅、于《梅谱》,除却对宋刻书籍本身的崇敬、对古之幽情的追溯,仍与宋伯仁时代至明清文人心中梅品至清的情境逻辑相关。他们用印鉴、墨迹倾注在《梅谱》上的是可入诗的意境、情感,并且将君子品清质洁于梅比德。《梅谱》的研究史蕴涵在收藏史中,点滴考证、零星发微,散落在收藏跋文和诸家著录的字里行间。同时,收藏者也乐于对它影印、翻刻,以广流传。于是,《梅谱》的研究就不局限于宋刊孤本而延伸及诸多影印翻刻,学者们也陆续开始版本学的研究。

钱天善提出:“在前人的研究中,对于《梅花喜神谱》的讨论多将重点放在其绘画艺术上的价值,如此仅仅讨论了《梅花喜神谱》内容的一部分。”^[11]他试图从中文领域的知识来阐释《梅谱》的几方面价值,其一就是版本学的研究价值。同时,朱仲岳、柳向春也分别对《梅花喜神谱》版本进行研究。^[12]并且都分析、比较了各个不同版本的形制、图文差异,考证了前后因袭。虽然学者们所见版本、所述版本因袭不尽相同,但都从黄丕烈的一段跋文开始:

是谱之副本有二,皆余姻袁绶阶从此影抄者。一赠浙江阮云台中丞,一藏五砚楼。绶阶作古,余向其孤取付云间古倪园沈氏翻行,非特庆是谱之流传,且绶阶手迹亦藉以不朽也。^[13]

据黄跋所言,宋孤本《梅花喜神谱》最早有两个副本,皆袁寿阶所模:一为五砚楼藏本,后沈氏古倪园据此翻行;一为阮元藏本。各学者对阮元藏本所述相同:阮氏得此书后,曾提要一篇,随此钞本进呈内府,辑入《宛委别藏丛书》。^[14]今藏台北故宫博物院。而五砚楼藏本和另一知不足斋丛书本^[15]《梅谱》的因袭所述却不一致。钱天善认为,鲍廷博知不足斋丛书本是据五砚楼本翻刻;而朱仲岳、柳向春则认为宋孤本才是鲍氏翻刻本的祖本。朱氏、柳氏的证据有二,一是鲍氏刻本将宋孤本卷上最后一

幅图“侧面”左下刻的铃印“绍兴旌忠褒节之家”移至卷末^[16]。二是吴湖帆在此页书上的一则题识^[17]：

《知不足斋丛书》所刻此谱，易题眉于画旁，卷尾摹刻“绍兴旌旗褒节之家”印^[18]，可证此册为鲍氏祖本，更证书经翻铸不复旧观之失。

此外，支持此说的还有潘景郑：“此本（指宋刊孤本）之传，如沈氏古倪园、鲍氏知不足斋，所据均属影抄本。”^[19]然而，若此论成立，即使假定除袁绶阶摹本二本之外别无他本，也必先证明阮本、五砚楼藏本与沈氏翻刻本中皆未曾将此铃印翻刻上去。若五砚楼藏本也有此铃印，那么完全可以假设钱天善的意见：知不足斋本是从五砚楼藏本翻刻的。遗憾的是，钱天善并未详述此说缘由。^[20]

而复旦大学的华蕾女士则对古倪园本《梅谱》作了详实考释^[21]，她经眼七部古倪园本《梅花喜神谱》，并将之分为五次刊印^[22]。值得注意的是，她认为《梅花喜神谱》所有现存的翻本均祖述古倪园本。

沈氏古倪园翻刻本后经中华书局1928年影印出版；而鲍廷博知不足斋本，则由上海商务印书馆于1936年辑入《丛书集成初编》中。

至于各版本的图文比较，诸家在各著述中多有介绍，此不详述。但可以肯定的是，除金华双桂堂本以外，以下所有版本皆有不足：宛委别藏本梅花图像与双桂堂本全然不同，其诗文也有诸多阙字；知不足斋本将大部分题跋、铃印删去；文物出版社影印的《梅谱》与原刻在大小上有略微差异。

《梅花喜神谱》版本诸多，华蕾女士专作其版本源流的研究，期待付梓后一睹全文。

二、宋伯仁生平及诗集

黄丕烈在《梅花喜神谱》的跋文中记载：“因读画斋新刻《南宋群贤小集》，内《雪岩吟草》一卷，故得伯仁之履历。”抄录如下：

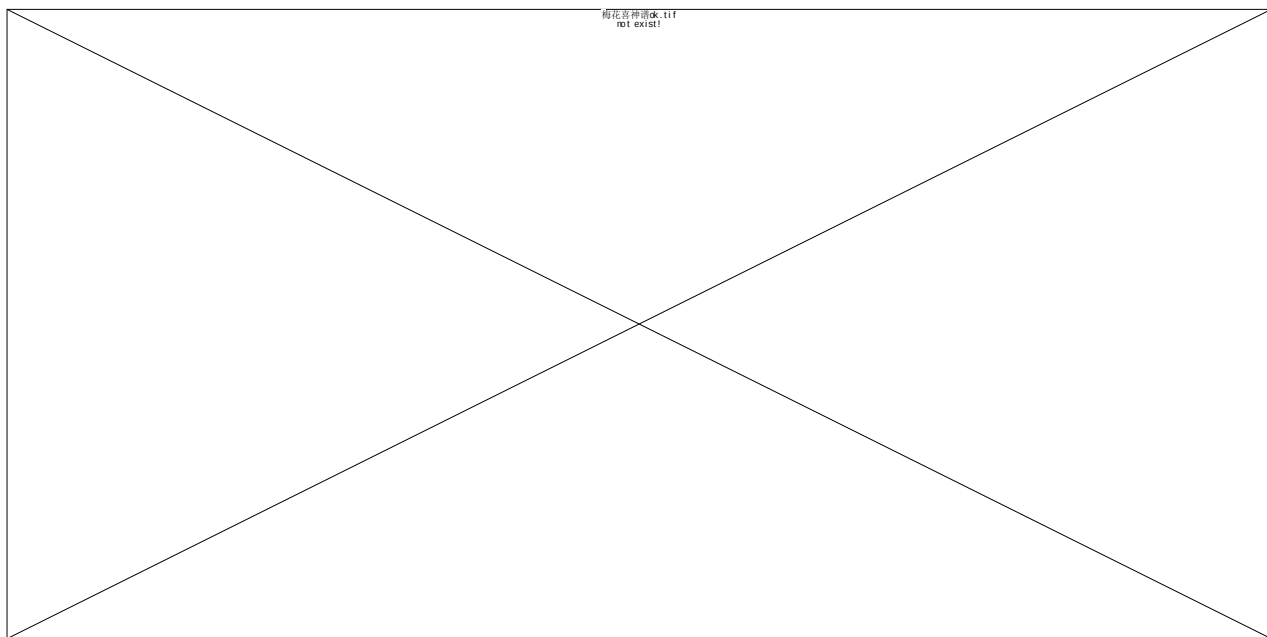
至于伯仁梗概，见于《乌青文献》。刻《吟草》者，别记一纸附之，名曰《传略》，今悉传录于左。宋伯仁，字器之，号雪岩，笈川人。举宏词科，历监淮扬盐课。器之锐意功名，有击楫之概，而禄位不显，事已难为。故语多慷慨，然能出之以和易，自然流迈，而无叫嚣之气。自谓随口应声，如败叶翻风，枯荷闹雨，低昂急徐，因势而出。盖实录云。^[23]

读画斋传略后又有“嘉庆辛酉七夕鲍廷博识于知不足斋”字样，得知此考原为鲍氏从宋刻《南宋群贤小集》中录出。^[24]虽然《乌青文献》没有留下任何可据资料，但重刻《雪岩吟草》者皆录出此考。

对于宋伯仁的出生年月，学界以宋伯仁诗《四十》为据：“役役人间世，齐头四十年。”《四十》诗前有注：“嘉熙戊戌家马塍稿”。^[25]嘉熙戊戌为1238年，向前推三十九年为1199年，即庆元四年。虽然此时所谓“四十”不一定是确切的四十虚岁，但宋伯仁的大致出生年月应不出庆元四年前后太多。

至于《南宋群贤小集》，辑录当时流传的南宋人小集的一些钞本、刻本而成，在南宋原为《江湖前集》、《江湖后集》、《江湖续集》。^[26]今所存者部分收于四库别集类中。丛书则大体见于四库所收《江湖小集》和《江湖后集》。而至明清的一些本子，无论是抄本还是刻本，其内容基本相同但名称不一。顾修读画斋重辑刊本称为《南宋群贤小集》；汲古阁景宋钞本称《南宋群贤六十家小集》；吴焯收六十四家，称《江湖群贤小集》等。^[27]

宋伯仁诗则散落其中，^[28]同样是名目繁多。《密韵楼景宋本七种》中收录《雪岩吟草甲卷忘机集》，此本与陈德馨《〈梅花喜神谱〉研究》中参考的《雪岩吟草甲卷忘机集》（宋嘉熙间笈川宋氏自刊本）诗文相同。^[29]四库别集类有《西塍集》，与读画斋本《雪岩吟草一卷西塍



宋伯仁 梅花喜神谱书影

集》所收诗文内容、顺序悉数相同，二本都将三部分诗文分别列注为“嘉熙戊戌家马塍稿”、“嘉熙戊戌夏复游海陵稿”、“嘉熙戊戌己亥马塍稿”。而汲古阁本，不仅收入《西塍集》中所有诗文，还有《雪岩吟草补遗》一卷，其中诗文皆见于《雪岩吟草甲卷忘机集》，但阙诗九首。而陈德馨研究中所用《雪岩吟草乙卷西塍集》（旧抄本）诗文也不出四库、读画斋、汲古阁本^[30]。

而有些版本则在诗文数量与前后顺序上较为杂乱。《宋人集》辑录的宋伯仁诗名为《西塍稿》，并将“嘉熙戊戌己亥马塍稿”改为“西塍续稿”；四库《西塍集》诗全收在《西塍稿》内，少数《忘机集》的诗文也穿插其中。所以，综论各学者对宋伯仁生平和诗文的研究可以使用四库、读画斋、汲古阁本，而《宋人集》中所辑诗文则可用于校勘。

陈德馨是唯一一个从诗文中系统分析宋伯仁嘉熙年间活动的学者。因为宋伯仁几部诗集都有按年代先后辑录的习惯，所以陈德馨运用诗集中的年代记载和地理标示，以重现嘉熙年间宋伯仁的羁旅生涯^[31]。在陈氏的分析中，前后逻辑、条理并无不合理之处，也使得宋伯

仁在嘉熙年间的活动纲举目张，有助于我们对宋伯仁这期间活动有一个整体的印象。同时，陈德馨运用社会学的研究方法，从诗文中的求仕心声、江湖诗人的身份以及宋伯仁的交友圈来描摹他嘉熙前后的心理状态。

宋伯仁为江湖诗派一员，那么对其诗歌的关注则除却诗学本身的价值，也有社会史的某些含义。两宋时期，以致仕官员和落第举人为主体的士绅们，或赋闲消遣，或探讨文学艺术，或互助互勉，或参与地方政治。尤其是在乡村和民间的结社活动，是宋代士绅结社蓬勃发展的一个例证。^[32]这为宋伯仁诗文中的交游唱和呈现了一个社会背景。在这里，陈德馨用诗歌对其身份进行了证实：

一番书满两番求，千里重来我更羞。
薄世告人难启口，小官何事不担忧。

知心唯有长天月，把酒还思故国秋。
只待菊花开遍了，半蓑寒雨上轻舟。^[33]

单从诗文本身来看，或许仅是落魄文人借景寄寓怀才不遇。然而陈德馨将它放置于江湖诗派整体的生活方式中，用嘉熙丁酉（1237）年宋伯仁北上泰州的时间定位和“渡淮稿”^[34]中

其他表达惆怅悲惋的诗文一齐来探讨,便从诗中解读出宋伯仁漫游江湖、行谒权门、干私书、求俸馀、靠写诗获得基本生活资料的落魄江湖游士形象。^[35]

陈德馨得益于《江湖诗派研究》一书,其中对江湖诗派形成、文化传统、主题取向、审美情趣、时空和意向、诗歌渊源、江湖诗品的分析,以及对谒客成员身份和彼此交流的考证,为宋伯仁由诗歌生发出的个人形象给予丰厚的佐证。由是出发,陈德馨能够结合诗集中时间记载,在大量以景寓情的诗歌中按图索骥。

这种社会学的研究方法不无价值,但仍然有一定风险,《江湖诗派研究》一书主要从诗歌角度分析,论述江湖诗人的生活情状也只与诗歌有关,并没有逐一分析每一位诗人的履历。所以,从诗歌中概括的宋伯仁生活也仅是与唱和、干谒有关的部分。同时,在现有资料中还存在两个盲点。首先,宋伯仁诗集不仅确定了他按时间顺序作书的喜好,同时也肯定了他刊刻前删削作品的习惯:

余于是考其自甲而芳,由荣而悴,图写花之状貌,得二百馀品。久而删其具体而微者,止留一百品。^[36]

同样,现存的《忘机集》也由嘉熙元年(1237)的《忘机集》删削而得:

今观陵阳韩先生(韩驹)《室中语》曰:赋诗十首,不若改诗一首。少陵(杜甫)有“新诗改罢自长吟”之句。伯仁遂以已刊之草(《雪岩吟草》),痛为改削,且三去其一。^[37]

而《西塍集》很可能也是删削之作。其中“嘉熙戊戌夏复游海陵稿”中只收诗十八首,比第一次北上(《忘机集》“嘉熙丁酉秋渡淮稿”)少许多,并且前往泰州之诗竟未见一首。足见宋伯仁对选入《西塍集》的诗文有所选择。

总之,《梅花喜神谱》的“二去其一”、《忘机集》的“三去其一”、《西塍集》删削了所有前往

泰州的诗文,都能说明宋伯仁在刊刻书籍之前会重审作品。这就不可避免地将刊刻时的心态意念赋予到书籍之中。这种新的意念不仅在于修改诗文,还有序跋、排版、装帧改易等,而这些资料都已湮没不存。同一个人,在不同情境之下所行所思并非始终一致,因个人喜好的改变、因读者的需求、因社会各种原因都可能使书籍呈现不同的状貌。而现存的《梅花喜神谱》和《忘机集》都是数年后的重刊,新一轮的改易使得诗文与原作的距离更远。宋伯仁改削《忘机集》的原因是否真正是“新诗改罢自长吟”难以考证,但可以肯定,原作诗文数量十分庞大。同时,“附刊戊戌卷简寄三十首”^[38]的字样也说明宋伯仁本意刊刻的诗集《雪岩吟草》最少也有甲乙丙丁戊五卷。

利用确定的时间记载,确实可以大致得到宋伯仁的羁旅行程。然而,在如此庞大的诗歌群体中,在作者删改之后的诗文中,能否择其一二代表宋伯仁嘉熙年间的心理状态呢?

对于《忘机集》来说,除却“旧稿”十三首和原本放入《雪岩吟草》戊戌稿的简寄三十首,只有四十七首为绍定五年(1233)至嘉熙元年(1237)宋伯仁在泰州与杭州间的往返事宜。假设这样一种阐释方式:宋伯仁在嘉熙丁酉冬(也就是第一次北上干谒归来的冬季)的第一次刊书,旨要在“忘机”。那么“忘机”之题名、卷首陶渊明《饮酒》诗的钤印、以及诗集中所有描绘乡间闲景、青山茂林的诗都可阐释为忘机归隐之意;诗文中但凡感怀仕途不顺之句也都可以任意表述为宋伯仁对官场的厌倦、对逐名的自嘲,并引申至钦慕陶潜、决意归隐。在这种假设的“忘机”情境中,描绘出的宋伯仁心理状态将与陈德馨所言——掩饰内心求仕意欲的方式——全然不同。同样,用宋伯仁的江湖诗人身份做先在的框架来阐释诗歌也容易发生过度诠释。

诚然,从张宏生《江湖诗派研究》可以了解

到江湖诗人作诗的主题取向：忧国忧民之怀、行谒江湖之悲、羁旅之苦、友谊之求。^[39]两卷诗集中的一百九十余首诗文也大多能归入此类，但他的生活并不局限在作诗上，这也就引申出另一个盲点。

文献中为数不多的宋伯仁资料显示了他丰富的生活。宛委山堂本《说郛》收录了宋伯仁《酒小史》一卷。^[40]兹书罗列酒名一百零五种，并无其他记载。^[41]四库存目记载了宋伯仁除《梅花喜神谱》之外的另一图文结合的创作《烟波渔隐词》^[42]，此书在《梅谱》初刻后三年刊刻。以太公、范蠡、陶潜诸人，潇湘八景、春夏四时

景各系以水调歌头，后附烟波渔具图，每图各系以七绝。此书各图是否为宋伯仁亲手所绘并未说明，但至少表明了宋氏的长物之趣。同时，陈德馨徵引的《忘机集》为宋伯仁自刊本，足见宋氏也有刊书之趣。

陈德馨在两部诗集中分析了宋伯仁嘉熙年间的活动，可是一旦资料匮乏，社会学成为研究之筌蹄，猜测引申则不可避免，过度阐释也随之发生。

《梅花喜神谱》的研究切口诸多，笔者单就宋本递藏事宜、各版本考论、作者生平及其诗文作简要综论，期待各学者进一步研究。

附录一

序 号	丛 书	编 者	版 本	所收录的宋氏文献
一	南宋六十家小集九十七卷	宋陈起	清初毛氏汲古阁景宋钞本	雪岩吟草一卷，补遗一卷
二	六十名家小集七十八卷	宋陈起	清冰蓑阁钞本	
三	南宋群贤小集六十八种九十一卷	宋陈思	清钞本	
四	群贤小集六十八种一百二十二卷	宋陈思	清钞本	
五	南宋群贤小集九十六卷	宋陈起	清赵氏小山堂钞本	
六	南宋群贤小集三十二册	宋陈起	顾氏修读化斋刊本 鲍廷博补遗	雪岩吟草一卷西塍集：嘉熙戊戌家马塍稿，嘉熙戊戌夏复游海陵稿，嘉熙戊戌己亥马塍稿。补遗一卷
七	江湖集十六卷（阙卷十三至十六）	宋陈起	昭和四十三年景东京内阁文库藏享和二年平坂学问所钞本	
八	南宋六十家小集	宋陈思	清吴焯藏本	
九	群贤小集八十八卷	宋陈起	清周春藏本	
十	江湖小集九十五卷	宋陈起	四库全书本	
十一	汲古阁景钞南宋六十家小集	宋陈起	民国十年上海古书流通处据明汲古阁景钞宋本景印	雪岩吟草一卷，补遗一卷

(续表)

序 号	丛 书	编 者	版 本	所收录的宋氏文献
十二	两宋名贤小集	宋陈思辑， 元陈世隆补	钞本	西塍稿一卷， 续稿一卷， 海陵稿一卷
十三	宋人集甲编	民国李之鼎辑	民国南城李氏宜球馆刊本	西塍稿一卷， 续稿一卷， 海陵稿一卷
十四	宋诗钞补	清管庭芬， 蒋光煦辑	民国四年上海商务排印本	雪岩集钞一卷， 录器之诗三首： 《寓西马塍》，《戏作》，《羊 角埂晚行》
十五	四库全书			集部 - 别集类 - 西塍集： 嘉熙戊戌家马塍稿， 嘉熙戊戌夏复游海陵稿， 嘉熙戊戌己亥马塍稿。
十六	说郛	元陶宗仪辑， 明陶珽重校	顺治三年两浙督学周南李 际期宛委山堂刊本	卷九十四 - 食品制造之属 - 酒 - 酒小史一卷
十七	民俗丛书		北京大学中国民俗学会	酒小史
十八	密韵楼景宋本七种	民国乌程蒋氏乐地 盒刊，北京大学图 书馆藏		雪岩吟草甲卷忘机集
十九		国立中央大学 图书馆藏	宋嘉熙间笱川宋氏自刊本	雪岩吟草甲卷忘机集
二十		国立中央大学 图书馆藏	旧抄本	雪岩吟草乙卷西塍集
二十一	丛书集成续编		台北新文丰出版公司 1989	西塍稿三卷

附录二：宋伯仁编年考略

庆元四年己未(1199)出生。^[43]

绍定五年癸巳(1233)泰州拼桑监盐课。^[44]

端平三年丙申(1236)同上。^[45]

嘉熙元年丁酉(1237)春，寓居杭州盐桥。^[46]

夏，五月，杭州大火。^[47]

秋，卜居西马塍。^[48]后北上：经吴江泊船^[49]，至苏州^[50]，镇江西津渡过江^[51]至扬州，再前往泰州^[52]。返程又至扬州^[53]，渡江至镇江焦山^[54]，经乌镇^[55]，归家时已菊花初黄。^[56]

冬，第一次刊《忘机集》。此刊刻与现存《忘机集》不同。^[57]

嘉熙二年戊戌(1238)卜居杭州西马塍，年四十。^[58]

夏，复游泰州。^[59]途径苏州^[60]、扬州^[61]。

八月廿六日，叶绍翁给《梅花喜神谱》作跋。^[62]初刻《梅花喜神谱》。

嘉熙三年己亥(1239)居西马塍。^[63]

淳祐元年辛丑(1241)作《烟波渔隐词》二卷。四库馆臣曰：“取太公、范蠡、陶潜诸人。各系以词一首。又有潇湘八景。春夏四时景。亦系以词。调皆水调歌头。后附烟波渔具图。凡舟笛蓑笠之属。各系以七绝一首。绝句小有意致。词殊浅俗。”^[64]

景定二年辛酉(1261)金华双桂堂重镌《梅花喜神谱》。^[65]

(作者为中国美术学院史论系硕士研究生)

注释:

[1]笔者并未亲睹金华双桂堂本《梅花喜神谱》,此篇参考有知不足斋本《梅花喜神谱》、文物出版社出版的《宋刻梅花喜神谱》及《中国古代版画丛刊二编》影印的《梅花喜神谱》及跋文。

[2]现今影印出版的《梅花喜神谱》皆与吴湖帆依宋本重新装裱的式样、内容有所差别,如文物出版社出版的《梅谱》将清人题跋悉数删去,《中国古代版画丛刊二编》则保留了全部跋文和后人写图。朱仲岳在《馆藏宋刊〈梅花喜神谱〉及诸版本》中详述了吴湖帆依宋刻原样影印的题字题图,可与《丛刊二编》本对照。其中,有冯超然《墨梅图》,冯超然《宋器之先生像》,吴湖帆《梅景书屋图》,张永芳《梅图》等后人题图;还有黄丕烈、包世臣、蒋祖诒等诸家跋记、铃印。“中国的书法卷轴,其身份(或真身意义)完全不在具体形质,而只在于先后收藏家的印记或题跋所证实的流传上的连续性。”雷德侯《晋唐书法考——德国学者谈中国书法》,第16页。就《梅谱》而言,在它除艺术价值以外的价值被发觉之前,它的收藏也是文人长物之趣和收藏连续性的一个缩影。

[3]钱曾《读书敏求记校正》,第348页。

[4]“此书原有五柳居归于王府,赠以京米十挑鱼肉一车云。”黄丕烈跋文,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第155、156页。“五柳居系清乾隆时北京陶氏书坊名,店铺设在琉璃厂。”朱仲岳《馆藏宋刊〈梅花喜神谱〉及诸版本》,《上海博物馆馆刊》,第327页。

[5]黄丕烈跋文,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第141-143页。

[6]“陆凯与范晔相善,自江南寄梅花一直诣长安与晔。因赠以诗:折梅逢驿使,寄与陇头人。江南无所有,聊赠一枝春。”《佩文斋广群芳谱》卷二十二,第845页。

[7]黄丕烈跋文,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第155-156页。

[8]潘景郑跋文,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,跋第2页。

[9]于昌遂跋文,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第157-158页。

[10]夏敬题记,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第195页。

[11]钱天善《〈梅花喜神谱〉在版本学与诗学上的价值》,台湾淡江大学《问学集》第十二期,第175-190页。

[12]柳向春《〈梅花喜神谱〉版本经眼录》,《藏书家》第十四辑,齐鲁书社,2008年;朱仲岳《馆藏宋刊〈梅花喜神谱〉及诸版本》,《上海博物馆馆刊》1996年第七卷;朱仲岳《宋刊孤本〈梅花喜神谱〉》,《中国历史文物》2002年第5期。复旦大学的研究生华蕾也对《梅花喜神谱》版本进行研究,文章尚未付梓。

[13]黄丕烈跋,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第152页。

[14]朱仲岳《馆藏宋刊〈梅花喜神谱〉及诸版本》,《上海博物馆馆刊》1996年,第七卷,第329页。

[15]《知不足斋丛书》,清鲍廷博所辑,三十集,二百零七种,七百八十一卷。《梅花喜神谱》刊入第二十六集中。

[16]朱仲岳说:此印移至卷末叶绍翁、向士璧的跋文之间。据知不足斋本《梅花喜神谱》,此印在叶、向二人跋文之后。

[17]吴湖帆识,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,第76页。

[18]“渡江后,大臣未有赐墓碑额者。绍兴初……(赐)刘忠显旌忠褒节……”李心传,“渡江后赐墓碑额”,《建炎以来朝野杂记》,中华书局,2006年,第189页。刘忠显即刘韡(1067-1127,字仲偃),《宋史》有传。此印应为后人所刻。

[19]潘景郑跋,《中国古代版画丛刊二编》第一辑,跋文第3页。

[20]“松江沈绮堂所刻宋本《梅花喜神谱》,颇为博雅君子所赏鉴。沈氏家本素封,有池亭园林之胜,改七芗尝居停其处,谱中梅花皆其一手所临。印本今尚有之。鲍淦饮刻《知不足斋丛书》,亦附刊焉。”徐康《前尘梦影录》,中国美术学院出版社,2000年,第157页。据徐康的记载,可知古倪园本为改七芗手临,而黄丕烈跋文中则记录谱为袁寿阶手临,华蕾女士分析袁、改二人笔法,认为模谱者为袁氏,徐康误记。华蕾《古倪园本〈梅花喜神谱〉刊印考》,《图书馆杂志》2010年第6期。

[21]华蕾女士有《〈梅花喜神谱〉版本源流考》一文,惜未经眼。

[22]其中,国家图书馆藏四本,上海图书馆藏两本,南开大学朱铸禹先生旧藏一本。华蕾《古倪园本〈梅花

喜神谱》刊印考》，《图书馆杂志》2010年第6期。

[23] 黄丕烈跋，《中国古代版画丛刊二编》，第153-154页；宋伯仁《雪岩吟草》一卷，《南宋群贤小集》，清嘉庆六年石门顾氏读画斋刊本。

[24]《南宋群贤小集》前又云：“知不足斋主人抄自汪氏振绮堂。又得宋刻。校正最为善本。因以付梓。”

[25]《雪岩吟草一卷》，读画斋重刻《南宋群贤小集》。

[26]胡念贻《南宋〈江湖前、后、续集〉的编纂和流传》，《文史》第十六辑。胡念贻考察了刻书者究竟为陈起还是陈思事宜，但未下确论。叶德辉《书林清话》第47-59页也有对陈起陈思关系的考证。

[27] 胡念贻《南宋〈江湖前、后、续集〉的编纂和流传》，《文史》第十六辑。

[28]见附录一。

[29]陈德馨所引《忘机集》诗文四十一条与密韵楼本内容、顺序皆一致。

[30]陈德馨所引《西塍集》凡二十七首。陈德馨所用文献内容不出四库、读画斋、密韵楼几个本子所收的诗词，并且顺序一致。

[31]见附录二。

[32]周扬波《宋代士绅结社研究》，中华书局，2008年。

[33]《寄白子元》，见《忘机集》。

[34]“渡淮稿”收于《忘机集》，收录嘉熙丁酉北上泰州之诗。

[35]张宏生《江湖诗派研究》，中华书局，1995年。

[36]宋伯仁《梅花喜神谱》序文。

[37]宋伯仁《忘机集》序。

[38]《忘机集》序前小字。

[39]张宏生《江湖诗派研究》，中华书局，1995年。

[40]上海图书馆编，《中国丛书综录》，上海古籍出版社1983年。

[41] 陶宗仪等编，《说郛三种》，上海人民出版社，1998年。第4334-4336页。

[42]《四库全书总目》卷二〇〇，集部，词曲类存目，中华书局，1965年，第1831页。

[43]宋伯仁诗《四十》：“役役人间世，齐头四十年。”《四十》诗前有注：“嘉熙戊戌家马塍稿”。见《雪岩吟草

一卷西塍集》，收于读画斋重刻《南宋群贤小集》。嘉熙戊戌为1238年，向前推三十九年为1199年，即庆元四年。

[44]《简如皋赵买盐》前有注：“绍定癸巳至端平丙申泰州拼桑堰场稿”。见《忘机集》。

[45]《通新代者书偶作》：“三年独自知道操纵，两耳从他说是非。见《忘机集》。结合上注，可知宋伯仁在1233-1236年在泰州监盐课。

[46]《送杨提干过淮求辟》前有注：“嘉熙丁酉春寓居京华盐桥稿”。见《忘机集》。

[47]《都閬遭热》诗前有注：“嘉熙丁酉五月”，见《忘机集》。

[48]《寓西马塍》诗前有注：“嘉熙丁酉秋卜居马塍稿”。见《忘机集》。

[49]《泊船吴江》，见《忘机集》。

[50]《买笺纸》：“丁宁黄帽入苏州，吉利桥边泊小舟。”

[51]《西津渡》，见《忘机集》。

[52]《登海陵城》，见《忘机集》。

[53]《扬州骑鹤楼》，见《忘机集》。

[54]《焦山简主僧无庵》，见《忘机集》。

[55]《夜过乌镇》，见《忘机集》。

[56]《到家》：“牵衣儿欲泪，满地菊初黄。”，见《忘机集》。

[57]《忘机集》序：“嘉熙丁酉冬，但以岁月类抄，尝刊是稿。”

[58]《四十》诗前有注：“嘉熙戊戌家马塍稿”。见《雪岩吟草一卷西塍集》，收于读画斋重刻《南宋群贤小集》。

[59]《简吴荆溪》诗前有注：“嘉熙戊戌夏复游海陵稿”。

[60]《苏州有感》，见《西塍集》。

[61]《维扬万花园》，见《西塍集》。

[62]见《梅花喜神谱》跋文。

[63]《安居》诗前有注：“嘉熙戊戌己亥马塍稿”。

[64]《四库全书总目》卷二〇〇，集部，词曲类存目，第1831页。

[65]见《梅花喜神谱》自序。

百年孤独的吴让之

——写在吴让之逝世 140周年之际

□ 张郁明

吴让之是扬州文化史绕不过的话题。但就我接触到的扬州老一辈书画家而言,他们很少提到吴让之。有一次我从西泠归来,和一位书画老前辈谈及某西泠名家对吴让之的评价时,这位老先生竟火了起来,甚至把这位西泠名家给他刻的一方印章掷到地上,使我非常尴尬乃至不知所措——原来老先生不喜欢吴让之。又有一次我和一个较为年轻的篆刻家谈及吴让之,他竟然不知王渔洋、吴让之哪个年长。我想,这样的一个吴让之,百年之后竟如此的落寞,百思不得其解。吴让之,是个什么样的人,他的书画篆刻在扬州文化史上乃至中国书画史上应处在什么样的位置?

一、刘铁云笔下的吴让之

有人说晚清四大小说之一《老残游记》的作者刘铁云(鹗),家在扬州北小街一带。我查罗振玉的《刘铁云传》得知刘为丹徒人,家在淮安,不事科举,善数学、医术及水利测量。自年轻到终老都活动在山东、北京、上海。后遭袁世凯迫害,流放新疆,1909年死于迪化(今乌鲁木齐),年仅53岁。也就是说,刘鹗纵然到过扬州,亦是流寓,而且时间极短。但淮安与扬州甚近,所以他对扬州的情况是非常了解的。天热无事,偶读刘鹗的《老残游记》消暑,发现一段

评价清代扬州书画界的文字。在《老残游记》续集第二回,老残游泰山斗姥宫时,和姑子逸云有这样一段对话。逸云问道:“扬州本是名士的聚处,像那‘八怪’的人物,现在总还有罢?”刘鹗借慧生的嘴说:“前几年还有几个,如词章家何莲舫,书画家吴让之,都还下得去,近来可就一扫光了。”这是书画界之外旁观者的评价,相对比较公允。刘铁云的这一段评价,说得很轻松随意,但站得很高极有分量。也就是说,就扬州书画史而言,“八怪”之后,就是吴让之,吴让之之后,扬州书画坛“一扫光”,不值一提。堪谓点石成金之评。

吴让之作画,起步较晚,50岁始和郑芹父学画。但由于他的文学功底和书法修养超群,下笔便脱尽时俗,他笔下的花鸟,自由活脱,一派大家气象。汪砚山评说“馀事作花卉,亦有士气。”“士气”者,董其昌的概念,它相对于“秀才酸气,乡先生腐气,和尚酒肉气,女人脂粉气、贾贩葱蒜气,守财奴臭气,衙门仆隶恶气”,是一种儒雅纯正之气也。吴让之的画应作如是观。

至于吴让之的书法,兼工四体。世人皆知其篆书如何如何,其实他的魏碑得邓石如真传,较之花描的赵之谦更胜一筹,结体开张,笔

力雄健厚实,晚清写碑很少有堪可比肩者。但后之评者只提赵之谦、李瑞清,而不提吴让之,实不公平。

二、吴让之和欢喜冤家赵之谦

当今的流行歌曲有首《思念不如不见》,印象深刻。其意是,还是沉醉在往日的思念中好,相见还不如不见,它可保存完整的美好记忆。若再见面,时过境迁,人我俱非,会使你大跌眼镜。这种失望和痛苦更甚于思念的刺痛。这首歌对于吴让之、赵之谦这对欢喜冤家来说再适合不过了。在没有见到吴让之之前,赵在浙江偶然见到吴让之的印章,叹服不已。赵之谦不止一次向人夸示:“近人能此(治印)者,唯扬州吴熙载一人而已。”思贤心切,恨不能只身飞越关山,一会吴让之这位高人,以解思贤之渴。由于战乱之故,赵之谦无法亲临扬州,只好拜托好友魏锡曾了。几经周折,魏终于在泰州找到了吴让之。为什么?其时扬州已被太平军占领,吴让之因避兵乱而流寓泰州。魏见到吴之后,说明来意,吴让之亦尽地主之谊,分别为赵之谦、魏锡曾各刻了两方印章,还为魏书写了若干篆书魏碑以赠。之后魏拿出赵之谦的印谱,请吴让之作序,并将吴让之案头所刻印章钤拓为二册吴让之印谱,吴均一一应命,可谓不薄。魏在得到吴的印、书、序文及吴让之印谱后,取道北上,在北京和赵之谦会合。文人交流是一件好事,可促进友谊,推动艺术与时俱进。谁知,这一次例外,令人大为意外的是,它却引发了一场晚清印坛最大规模的论战,不只是论战,简直是“世界大战”,直至今日仍无定论,一直喋喋不休地延续着。何以至此?原来赵之谦看了吴让之为自己的印谱所作序文后,勃然大怒,一气之下写了一篇《书扬州吴让之印稿》的长文,以表自己对吴让之及当时印坛的看法。该文大体上分三个层次:对吴让之印的评价,对浙派的批评,对晚清印坛发展方向的看法。此文传至上海后,有当时的名公魏锡曾、吴昌

硕、曾熙、黄质、高时显、张丙炎等人的跟跋。这些大名家发表了对赵对吴对浙派的不同意见,一时热闹非凡,且旷日持久,影响至今。在这里,我不想对赵之谦提出的一系列理论问题进行评说,只就吴、赵二家的个人恩怨,谈谈自己的看法。

三、理论是灰色的,小说把吴让之打入冷宫

曾经有人问我,吴让之和赵之谦之争,责任在谁,是谁不好。我当时肯定地回答,是吴让之不好,这场争议是由他引起的。问题出在吴让之为赵写的序上。其序云:“刻印以老实为本,让头舒足为多事。”“先生所刻已入完翁(邓石如)室,何得更赞一辞邪?”在这之前赵之谦有“今日能此者,唯扬州吴熙载一人而已。”并且请朋友冒着被太平军杀头的危险,辗转至泰州,拜会你吴老先生。想不到你吴老先生不但不给面子,而且给赵当头棒喝,这怎么能不叫年轻气盛的赵之谦怒从脚下起,恶言口边出。用现在的话说,吴让之不识抬举,必然遭报了。赵在读了吴序后,随即也给吴的印谱作了一序。即上文所说,其中有:“让之于印,谨守师法,不敢逾越,于印为能品。”什么叫能品,心力交瘁,马马虎虎成印也。这种评价和之前赵的“一人而已”判若两人。其时,吴让之在泰州为赵作序时,吴65岁,赵35岁,相差30岁。吴让之作序时多少有点从自身走过的路为训来开导小青年赵之谦,话说得不好听,意思还是好的。也许这一刺激,成为赵技艺大进的动力。但赵却不这样理解,更咽不下这口气。不仅在序上出恶气,又在给魏锡曾的信中说:邓石如“天四人六”,包世臣“天三人七”,叱吴让之“天一人九”。这样连吴让之的“祖孙三代”都骂上去了。叱其对手“天一人九”不等于自诩为“天九人一”吗?这样就把一场严肃的学术争鸣变成了带有个人意气的人身攻击。这也太过分了,简直是恃才傲物,狂悖之至,故尔引起印坛诸

老之不满。这就难坏了中间人魏锡曾,魏在《吴让之印谱》跋中不得不说:“今日由浙入皖,几合两宗为一,而仍树浙帜者固推搗叔。惜其好奇,学力不副天资,又不欲以印传,若至人书俱老,岂直过让之哉?病未能也。”行文虽偏向赵之谦,但总算说了公道话,亦算是一个折中调和的公判。

但故事并没有了结,老实巴交的吴让之在给赵之谦印谱作序时忘记了“不畏前贤畏后生”的古训,他万万没有想到,不过十年,赵之谦竟成长为海派的创始人和领军人物。沪上的跟风者岂能让他们的领军人物为扬州土老头子所“辱”,于是吴赵之争一波未平一波又起。已故桑榆先生文革期间曾赠我一本油印小册子——陈子奋先生的《颐谖楼印话》,内有一段这样的文字:

坊间小说记赵搗叔与吴熙载一事云:赵似杨炯之,不肯居王(勃)后。与吴同寓上海卖画时,一日戏吴曰,我与君当易地鬻艺。或京津,或苏杭,各择一地,以阉定之可乎?吴噢诺。拈得京津。遂之津三月,几典衣付旅费。不得已再之京,求者寥寥。赵则赴苏杭,求者踵接,未半载获三千金。从此,吴赵之优劣分矣。

如果上引坊间小说是真实

的,必须服从以下两个前提。其一,事件必须发生在1863年(同治二年)吴赵二人因印谱序文龃龉之后;其二,事件必须发生在太平军失败之后,因为小说中的地点都在太平军的活动范围内,即在1863年之后。考:天京陷落,67岁的吴让之回到郡城扬州,寄居石碑楼观音庵,与莲舟、海云和尚为伍,同住者还有王小梅,以卖书画为生,没有发现有沪上之行,更没有到京津卖书画的记录。而赵之谦自35岁到44岁,主要活动于京师,“屡试皆黜”,直到44岁才被放到江西做个小官,至56岁(1884年)死于南城官舍。嗜官如命的赵之谦哪有工夫到上海去和吴让之斗法?在这其间吴让之已于同治九年(1870)在扬州去世。现代画论研究,我们查不到赵之谦到沪上卖艺的记录,也没有和海派艺人直接交往的记录。近年来上海《书法》陆续发表了赵的信札,可知赵的书画是通过友人及子女传到沪上,并影响海上画派画风的改变及形成的。由此可知上引坊间小说,纯属海上粉丝子虚乌有的捏造和对吴让之的污蔑。

歌德说,生命是长青树,理论是灰色的。自吴赵因序文引起的争论以来,有谁作过对上述故事的考证?纵有智者叱其荒谬,又有哪个书画商去读书去研究正史?而书画家的生命

吴让之篆刻



瑶圃



二金蝶堂



只愿无事常相见



谦退是保身第一法



观海者难为水

及艺术价值往往生存于画商及粉丝的“口碑”之中。例如人们宁可相信《三国演义》中忠义双全智勇过人的关羽、安邦定国神机妙算的诸葛亮,而不相信正史中有勇无谋、傲慢自大的关羽及急功近利、不能审时度势的诸葛亮。这样,坊间小说击败了正史和理论研究。百年以来,赵之谦的身价越走越高,而吴让之的身价越走越低。本来在伯仲之间,而时至今日,赵、吴的身价差在十倍、百倍以上。运交华盖,“大道如青天,我独不得出”的吴让之也就更加落寞了。

四、吴让之、赵之谦艺术之比较

平心静气将吴让之和赵之谦比较,吴赵创作涉及的范围几乎相同,各有长短。就诗而言,都能诗,都“不多作”,都平平。就书法而言,都兼工四体。就篆书而言,吴达到晚清极致,赵有“我朝篆书邓石如第一,近人唯吴熙载”语,自愧不如。就魏体楷书而言,吴沉稳、朴实,而赵则内刚而外秀,各有千秋。就画而言,都是“八怪”的余脉。吴以平淡雅正见长,而赵大开大合,多装饰趣味,色彩浓丽。吴见古典美,而赵开海派画风之先,见创新美。就画而言,吴不如赵。就篆刻而言,两人都是邓石如的分支。赵在形式美上发展了邓石如的“疏处可走马,密处不容针”,而吴在形式美上真正实践了“印从书出”的要旨(邓石如的印,取法汉碑额,还算不上“印从书出”)。篆刻对吴赵二人而言,标志着二人诸多艺术种类的最高成就,对后世影响最大。赵的印章合浙皖为一,吸收汉魏六朝碑版及造像化入印章边款,开风气之先,影响甚大,后称之为赵派。齐白石就是受赵的《丁文蔚》印的启发而成派的,亦可见其成就之高。而吴的印章影响更大,发展完善了邓石如的体系,其成就直接导致吴昌硕派和黄牧甫派的诞生。随着时间的推移,小技巧小聪明会被时间蒸发,美的追求和实现将化为永恒。今天回过头看看,“天九人一”的赵之谦终敌不过“天一人九”

的吴让之。吴让之篆刻自然分布的和谐美学准则远远高于赵之谦的对称均衡法则。吴的“若无所视,神游太虚”使赵的刀笔凸显得更加怯弱疲软。换句话说,吴让之篆刻上的成就和影响大大超过赵之谦。但这只是圈子里的话。悲哉!

写到这儿,我突然想到一件事。光绪二年,镇江来了一个名叫李维之的人,他在扬州泰州转了一圈,以极低的价钱竟把吴让之晚年的精品之作来了个一扫光。目睹现况的张丙炎十分惋惜地说:“今砚山、仲海、仲陶印,十之八九在李维之处。”这是令人撕心裂肺的历史文献。其时,距吴让之过世不到五年,那些一口一个恩师的学生们,并不穷,却卖掉了老师十之八九的精品杰作,对其“恩师”何其薄也!这简直是对老师的背叛。我们只能得出这样的结论,其时的扬州文化人并不真的珍惜吴让之。这是吴让之瞎了眼,竟带了这样的学生。这是扬州文化史上一大悲剧性的事件。

一次我读西泠学者陈振濂的一本书法史,内有这样一句话:“伟大的吴让之,书印一到他手中就变美了!”这位目光深邃如潭水的专家竟是浙江人!他的评价令我们扬州人汗颜。当年元稹在杜甫过世一百年后作出“能所不能,无可无不可,有诗以来未有如子美者也”的二十字评价,于是沉寂百年的杜甫一跃而为诗圣。当然,陈振濂先生不是元稹,吴让之也不是杜甫,沉寂了百年的吴让之,能走出他的“华盖”阴影吗?

扬州人没有为吴让之留下墓志铭和传记,我们不知道他死于1870年的几月几日,更不知道他葬于何处。近日浏览吴让之书画印作品,可知吴让翁大约过世于这一年的夏秋或秋冬。故此,引发了这篇文章,借以表达对乡贤的敬意和怀念。

(作者为扬州教育学院美术系教授)

学者印人邓之诚

□ 朱 琪

邓之诚(1887-1960),字文如,号明斋、文如居士,其斋室名甚多,著名者如五石斋、双稳楼、雨过天晴砚斋等。江宁(今南京)人。

邓之诚与江阴缪荃孙同婚于武进庄氏,为姑侄辈。后经由叶瀚介绍,受聘于北京大学(校长蔡元培),任教育部国史编纂处民国史纂辑。1921年,邓之诚任北京大学历史系教授,后兼任北平师大、北京大学女子文理学院、辅仁大学史学教授。1928年兼教于燕京大学历史系,1930年改为专任,以教学著书为终身职志。抗日战争时期燕京大学被日寇占据,邓之诚与陆志韦、洪煊莲等教授同遭日军囚禁近半载。出狱后,靠鬻字、典当、借贷以维持一家生活,拒绝替日伪工作,表现了坚贞不屈的民族气节。邓之诚一生著述宏丰,撰有《中华二千年史》、《骨董琐记》、《桑园读书记》、《东京梦华录注》、《清诗纪事初编》等。平居尤喜钞书、印书,在燕京大学执教二十馀年中,又先后校印古籍多种。

邓之诚篆刻存世不多,今见收辑最夥者为李颖霖、李洪啸所编《邓之诚印谱》,约有二百馀印,主要来源于邓氏自辑印谱,且以自用印章为主。据邓之诚1944年2月23日《邓之诚日记》记载:“清理旧刻石印二百余钮,如见故人。”今天所见大约正是这一批自刻用印。据邓之诚哲嗣邓瑞先生面告,1960年初邓之诚逝世后,印章由其兄邓珂保管,后因故渐渐散失。除

《邓之诚印谱》以外,笔者所见另存于其他诸谱及各家散藏邓印约有四十馀印,相加共计二百五十方左右。

今存邓印基本未拓款识,是以难以考订具体创作年月。邓之诚在1924年自辑《五石斋印存》、《五石斋印存二集》,1930年又辑成《双稳楼印存》。另邓氏刻有《陈庆馥印》,边款作“丁丑春,之诚”,此为邓印唯一可见年款者,可知是1937年所作。是以据邓氏生平及相关印文考察,邓氏篆刻创作的高峰期应在上世纪二三十年代。



陈庆馥印

崇彝有论:“金陵邓文如之诚刻小印最精,尤善朱文。曾见一方印刻朱文十六字,外起宽边,中界方格,颇饶唐善业泥雅意。其小楷、行书亦渊雅可熹。”这是较早所见对于邓氏书法印章的评论。从现存邓之诚印章来分析,邓之诚篆刻作品远宗秦汉,近师明清流派印人,尤奉邓石如为圭臬。究其作品形式和风格的源头,可归纳为拟古玺、拟汉印、拟宋元朱文印式、拟明人篆刻式、拟邓石如篆刻几大类,此外还有少部分仿浙派篆刻和封泥样式。在这种广博的取法之下,邓之诚凭借其个人艺术气质与个性化的字法、刀法,也形成了一批深具特色



之诚信錄



醉乡侯印



之成之印



上下千古



之诚读本



邓五石

的经典篆刻印式。

拟古玺一类的代表作品如《邓之成》、《之诚信錄》等,模拟战国阔边细朱文私玺,十分精致。拟汉印一类主要以仿汉铸印工稳一路为主,白文代表作有《醉乡侯印》、《江浦陈浦曲江之印章》等,朱文代表作则如《李希舜印》、《林之私印》,这一批印章体现了邓氏对于汉印整饬之美的良好把握。取法宋元朱文印式作品有《之成之印》(明显带有模仿宋代米芾印章的特色)、《北平史学会印》等,这一类印章的特质也常常体现在邓氏师法邓石如的大量印作中,成为其篆刻的典型风格之一。拟明人篆刻的印式在邓之诚的创作中比例不小,今天看来这些印章的艺术价值不大,但它可能是邓氏长期观摩古玩字画而不自觉地受其影响的结果,如《上下千古》、《游戏》、《鸳鸯》等,我们不妨将这类受到《三堂印谱》影响的闲趣作品更多看作是文字和刀笔的游戏,它们更接近于一种传统文士书斋生活的调剂。

师法邓石如的作品是邓之诚篆刻临摹和创作的重要源头,也是邓之诚篆刻面貌的主要体现。邓石如(1743—1805)书法以篆隶闻名,其篆书融合了秦汉碑额和李阳冰之特色,雄浑朴茂,刚健婀娜,是清代“印从书出”的代表人物,开创了篆刻史上之“邓派”(或称“皖派”)。邓之诚对邓石如印风的借鉴和模仿,曾经使傅大卣误认为他是“邓琰完白山人之后”^[1],其实邓

之诚与邓石如并无亲缘关系。但从邓之诚在篆刻上对邓石如的传承、取定自己表字“文如”(与“石如”一字之差),甚至为长女命名“邓琰”(邓石如原名邓琰,因避嘉庆帝讳乃以字行)等事迹来看,邓之诚对于邓石如的崇慕之情是非同寻常的。邓之诚作品中《之诚读本》、《邓五石》、《清白邓家》、《双稳楼》、《有文在手》、《焉文》、《洪煨莲》等印都是规模邓石如而得其神似的作品。邓之诚取法邓石如的这些印作在刚健雄浑的意趣上尚未能及,但却显得安详秀雅,自有一份恬淡蕴藉的书卷气息。此外,在边款的创作上,虽然当时单刀刻款早已成为主流,邓之诚却仍然固守以双刀刻款,且书体仅见行书和隶书,这与其说是秉承明代篆刻的遗绪,不如说与邓石如印章的署款方式和字体有着惊人的一致。

在邓石如印风的基础上,邓之诚的篆刻并非是师古而不知变化的,其变革的关键在于:一、用字更加灵活宽博,不拘于一体,在邓石如流畅婉丽的篆书字法中,引入方折的用笔;二、治印以整饬为尚,绝不事残破;三、从邓氏印作分析,其治印应当是采用薄刃小刀冲刻为主,愈趋工稳爽利。正是这样三点,使得邓之诚的篆刻创作形成自己独特的风貌,成为一种个性化的创作。当然,由于作者专注于篆刻的时间并不足够长,花费的精力可能也不集中,所以这批具备个人艺术特色的作品数量并不多,水平也不够稳定,更

多是作者本人的天赋、才情与学养的流露。这一类作品中具有代表性的有《文如无量寿》、《五石斋》、《颂德堂》、《丰宝堂》、《双稳楼印》(白)、《双稳楼印》(朱)、《双稳楼藏书印》、《八亩精舍》、《棋日酒年主人》、《冬花室手钞书》、《书媛》、《丰宝堂印》、《丰宝堂藏书印》、《闲中有得》、《寒家世守》、《燕市酒徒》、《破家子》、《费行简印》、《敬仲》、《遐广(庵)铭心之品》、《曾藏叶氏遐庵》。这些印作布局匀称妥贴,生动自然,毫无造作之态;字法方圆并用,不避俚俗;薄刃冲刀刀法稳健细腻,有黄士陵“黟山派”的影子,但方折笔画的转折之处皆修饰圆润,不留棱角,又不同于黄士陵一派的刚健爽利。邓之诚的篆刻创作是否曾受到黄士陵的影响不得而知,但从这批印作风格来看,却颇像是陶冶邓石如与黄士陵于一炉,是以能够脱出诸家而自成面貌。

邓之诚 1924 年所作《五石斋印存二集自序》最能体现邓氏篆刻创作观。此文有趣之处在于邓氏对于上世纪二三十年代的“流行印风”作出批判,文中所指的“规橛残砖半璧之文”的“时贤”正是风靡当时的吴昌硕一派。邓之诚出身诗礼之家,深受家学影响,其知识结构、书生意气和学者性情,决定了他“尊古”、“崇古”的审美取向。既自云“如言诗必曰宋,言字必曰碑,而三唐两晋皆在唾弃之列”,则其好恶自彰也。这一点,从邓氏的书

法中也可以看到,他喜欢读书钞书,尤敬重昆山顾炎武,书法爱写蝇头小字,秀雅蕴藉,亦是向亭林学习。这样的学者气质,与吴昌硕等大刀阔斧变革创新的境界自然不合。他崇尚的篆刻意趣,乃是“敦厚庄重”的文人传统风貌,“奇僻诡异”之风则为其所恶。

追求古趣,又需富于新意,这是传统艺术创作中不变的追求。就篆刻一道而言,当时炙手可热的吴昌硕一派,从碑版瓦甃中引入金石斑驳古趣,对于印章的后期制作(残破)方式别具心解,从而成为印坛主流。而殊于此者亦自成一景观,如黄士陵、赵时桐、李尹桑、乔大壮、邓尔雅、寿石工等工稳一路,在规整中谋求生趣和变化,亦非易事,邓之诚之美学观念即趋同于此。然而邓之诚毕竟是以篆刻为“馀事”的非职业化印人,虽然富于学养,终究未能作出更多的艺术创新。其《五石斋印存二集自序》所言“特欲使后之人知尚有人焉,不随流俗为得失而已,而吾为此集,唯取自恬,固不足以示人也”,即其夫子自道也。景蓀论邓之诚治印“胸罗万卷,留意金石多年,先生不为印人,而所见文物甚夥,故其印作不逐时流,与古谳和,风范自在,其刀下学养俱见”^[2],诚非虚言。

邓之诚的篆刻创作始终遵循着他的这种观念,崇尚整饬的古意,富于书卷气,可归于学者文人治印一脉。其篆刻“唯取自恬”,基本以游戏自娱为主。虽然大约在



双稳楼



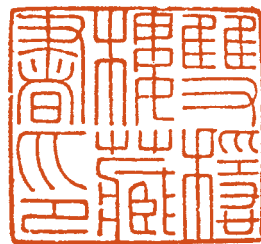
洪煨莲



文如无量寿



五石斋



双稳楼藏书印



八亩精舍



丰宝堂印



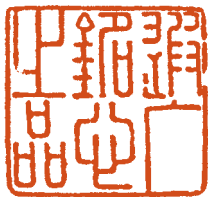
寒家世守



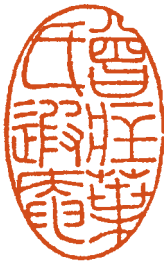
破家子



敬仲



遐庵铭心之品



曾藏叶氏遐庵

20年代,他曾自订《邓文如铁笔》润格:“石章每字一元,磨石加一,五日取件”,这一润价约与当时寿石工的润格相当。^[1]但以今存印章来看,其悬润时间较短,作品亦不多,流传不够广泛,而且此间所刻多为自用印及馈赠友人之作。是以傅大卣称“善篆刻但不轻易为人作,很难见到其作品。”^[4]

除篆刻创作以外,邓之诚对于印史研究也有独到贡献,这使他在当时其它篆刻家中,显得尤为重要。邓氏耽于文史,常就读书所得关乎印学之处,加以笔录。邓氏关于印学研究的札记,多收录于《骨董琐记》一书之中。邓珂在《〈骨董琐记〉前言》中说:“他平日治学于正史之外,颇喜读子部诸书,引征诸文,随手笔录,不拘一格;暇时,还经常在街头冷肆之中,访觅古器物,凡不详其制作,辄从笔记书或诗文集里,找出佐证,加诸考释,以明辨史伪,补正史阙,如许积累成篇,遂有《骨董琐记》之著。”全书共计札记一千余条,证以古、近诗文集及笔记诸书达数百种,间加按语,内容包罗万象,其中涉及印学史料之处约四十余条,包罗印史相关诸多方面,包括记录古代印章钮制、清代官印制度、宋元明清古印收藏、古今印人、品鉴印石、印史辨伪、印林轶事等多个方面,甚至包括记载印文、印匣、论印诗、异质印材、记录近代考古发现中出土印章等,为印

学研究提供了许多珍贵的线索。其中《骨董琐记》、《骨董续记》中所收印学相关条目最多,这一部分成书于上世纪二三十年代,正是邓之诚篆刻创作最多的时期,这些印史逸闻及考证,非极为热爱篆刻且刻意留心印史者不能为。历来学者多视篆刻为“雕虫小技”而不屑深加探考,邓氏却能如此留心,正是其独具只眼之处。

邓之诚是近代篆刻史上上一位在创作实践和理论研究上均有建树的印人,然而由于其作品流传不广,篆刻成就又为其学者光芒所掩,是以长期以来未能引起足够的重视和研究。今年适逢其逝世50周年,谨以此文缅怀这位渊雅博学的学者篆刻家,并希望人们能够重新关注并审视其对于篆刻艺术和印学研究的贡献。

(本文经邓之诚哲嗣、原南京大学历史系教授邓瑞先生审阅并提出宝贵意见,在此特别致谢。)

(作者单位:江苏教育学院南京学前分院艺术系)

注释:

[1]《傅大卣手拓印章集存》,中华书局1986年版。

[2]景蓀《〈邓之诚印谱〉前言》,《邓之诚印谱》,中国书店,2007年版。

[3]见王中秀、茅子良、陈辉编著《近现代金石书画家润例》,上海画报出版社2004年版,第141页。

[4]《傅大卣手拓印章集存》,中华书局1986年版。

吴中相契绽文芳

——王德森与叶德辉之交

□ 蒋志坚

王德森(1857-1943),江苏昆山人,清末民初耆宿,是一位不遗余力为搜集桑梓文化和保存乡邦文献作出贡献的人物。王德森幼承庭训,攻习儒书,曾“白门十下南闾试”^[1],希望通过科举仕途来施展自己安邦治国的才华,以光耀门户。20岁(光绪元年,1875)时考入昆山县学,学习《四书》、《御纂经解》、《诗》等科举经学。29岁以成绩优良递补廪膳生员。^[2]从光绪二十年(1894)至光绪三十四年(1908)间,王德森先后在昆山、高淳、苏州等地任书院、学堂讲席和塾师,以儒家经学之才,雄辩于书院、学堂,被誉为“逐鹿经师曾折角”^[3],授儒派学堂主讲、中文总教等职。光绪三十四年(1908)应江苏提学毛实君^[4]之聘,赴苏州任省立优级师范学堂教师,客寓苏州,直至辛亥革命爆发。民国后,定居在苏州大新桥巷的王德森,无以生计,因其父兄皆知医,自幼又曾涉猎医书,深谙《素问》、《灵枢》之理,故弃儒从医^[5],命其寓所为“市隐庐”,以精内外妇儿各科,闻名于三江东吴,并著医籍《保赤要言》、《市隐庐医学杂著》等,以广仁术,成为民国时期吴中著名儒医,与当时吴门张一麐^[6]、张茂炯^[7]、吴梅^[8]、恽毓龄^[9]等名流都有善交。民国三十二年(1943)二月十六日,88岁高龄的王德森客卒于苏州寓所。

叶德辉(1864-1927),字奂彬(又作焕彬,奂分,奂份),号郎园,又号直山,湖南长沙人。是近代著名的经学家、藏书家、目录版本学家、编辑学家,治学严谨,是和王国维齐名的国学大师。光绪十一年(1885)中式举人,十八年(1892)进士及第,任吏部主事。不久即以侍亲为名,乞归故里——长沙苏家巷,奉亲读书。此后叶德辉居家从事经学、小学研究,兼及藏书、校书、刻书诸事。叶氏对文字学用力甚勤,颇具造诣,数十年中先后撰写了《六书古微》、《说文读若字考》、《同声假借字考》、《说文籀文考证》等书,深为当时学者所称许。近代著名学者李肖聃在《湘学略》中对叶德森有这样的评价:“湘州百年以来,文儒相望,而甄微广术,孤诣致精,撰集穷乎众流,徒人及于域外,未有若先生也。”

王德森和叶德辉,一个是布衣野老,一个是“目空天下士”的晚清狂士;一个在吴门,一个在湖南,相隔千里,按说无缘相聚。然因朝代更迭,历史变迁,促使两人定格在1916年于吴门相遇,遂为契友。

1916年春,袁世凯在内外交困中,被迫宣布撤消帝制,恢复民国。作为政治上支持袁世凯的叶德辉,也被迫离开北京,欲回湘中,而时“湘中

迭乱,兵匪从横,”已无安身之地,只得暂寄原籍姑苏。缪荃孙在《书林清话序》中述:“近岁湘省兵乱,湘民迁徙靡常,而焕彬遂还苏垣故居焉。夫苏垣固学术一大都会也。”^[10]从这资料上可以知道叶德辉之所以回苏州原籍之因:其一,是避家乡湖南兵乱;其二,是还乡省亲,归依祖庭(苏州吴县是叶德辉的祖籍);其三,也是最主要原因是找“可共语者”。“湘省除葵园(王先谦)读书外,实无可与言者,久欲请归原籍,不知有无成案可查。”^[11]当时苏州是全国经济文化最为发达的城市之一,汉学盛行之地。清代沈寓就曾说“东南财赋,姑苏最重;东南水利,姑苏最要;东南人士,姑苏最盛”,何况苏沪有叶德辉“听说移家来沪渎”之缪荃孙、“花桥木渎辙难寻”之本家叶昌炽、“海上人呼老画师”之何维朴、“江左清门故世家”之汪荃台等他所惦念的友人。苏州应是叶德辉向往之地。

当时中国正处“三千年未有之大变局”,作为帝制下的官方意识形态,儒学面临极为严重的生存危机。刚步入耳顺之年、在苏州已从医的王德森,看到虽然推翻了帝制,建立共和,但社会秩序混乱,失其天常,遂又拿起手中之笔,以“今之为父老,有愿子之不孝于我者乎?”之论,写下《教孝编》,直面抨击当时所谓“自由平等”之说,维护儒学传统纲常。

“有时裂眦须髯张,拍案狂叫声飞扬。四座无言共倾听,噤若寒蝉不敢应。愤世嫉俗由天性,抗怀原宪贫非病。尔来著作已等身,各有千秋不让人。”这是同邑著名学者、藏书家赵诒琛对王德森个性张扬之描述。著名诗词曲作家吴梅曾同样谓王德森其人“白眼青天不合时,平生绝似虎头痴。西昆耆旧人争识,东郭才名世早知”。王德森这种率性而为之性,吴人皆知,故叶德辉到苏州不久,就听人传诵王德森之《教孝编》,与他所辑录的《翼教丛编》之护卫纲常伦理相暗合,一种“可共语”之感油然而生。这位旧学精湛的傲兀之士,在湖南曾狂言“一省人物,尚

不如辉一家”,甚至连当时的大儒,如广东的陈澧、浙江的俞樾、湖南的二王(王先谦和王闾运)都难入他法眼。到苏州后竟屈身打听王德森常到的茶馆,去喝茶,欲相从,“我初遇君坐茶灶,一杯茗荅同倾倒。”^[12]这种一见如故,好尚相投,惺惺相惜之情溢于词中。

叶德辉在《岁寒居士制艺序》中述:“与先生论交,读其文而知其人。”王德森谈到自己与叶德辉和程仰苏等人交往时述,“与诸君无能为役,然心口如一,不设城府,好尚略同,亦为诸君所不弃助爱。”“好尚略同”使两人欢然无所间,且皆喜歌诗以自娱,仅1916年年末至新年,才一个月时间里,叶德辉就为这位刚结识的王德森赋诗十馀首,先是为王德森六十寿辰作《感怀六十述》诗五首。当得知王德森喜得孙儿时,又赋诗四首。

转眼到了年末,王德森在家设宴,所请皆为“离乡客”的友人,吟诗守岁,钱腊迎新。叶德辉当然是受邀之列。看到良友满座,剪烛西窗,实为寓所之乐事,王德森情不自禁当席赋《小除夕招诸友小饮》诗二首:

其一

同是离乡客,相邀集岁除。
欢言酌春酒,泛论到残书。
文送穷难去,诗招隐可居。
贫家无美饌,惭愧杂园蔬。

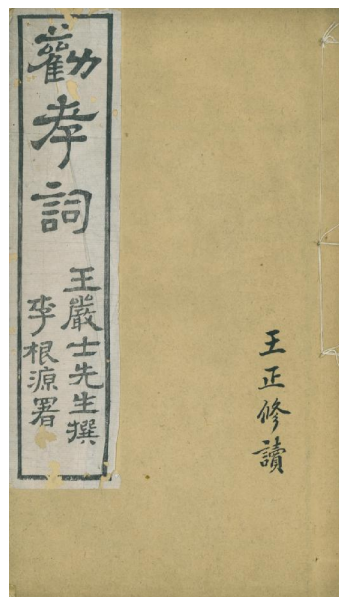
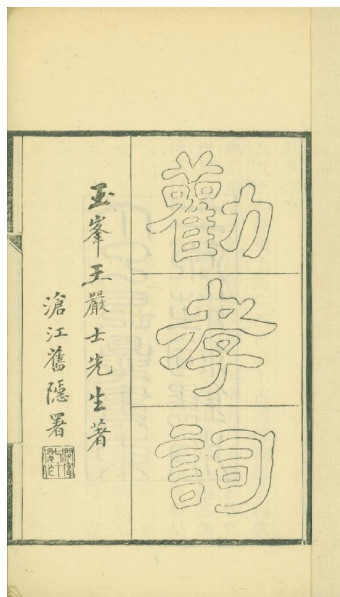
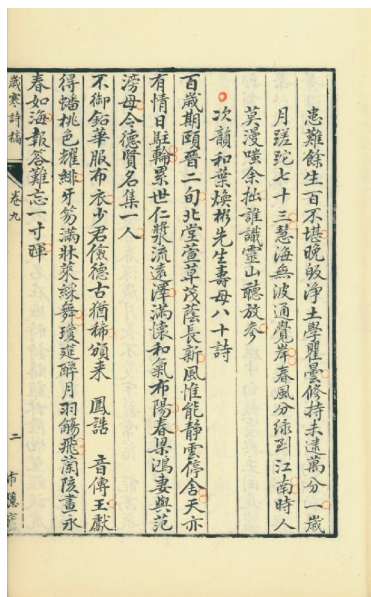
其二

合座尽嘉宾,都为席上珍。
蓬飘避地迹,萍聚卧云身。
往事谈天宝,闲愁障海尘。
残年容易度,且勿问前因。

以“时时枉谈,豪情快论”的叶德辉,智珠在握,倚马成文,即席步王德森诗韵二首,诗辞亦清健。

其一

白日堂堂去,残年此夕除。
三家高士宅,一纸故人书。



王德森 劝孝词书影

小饮招良友，幽栖爱隐居。
入门诗味足，非笋亦非蔬。

其二

白发笑迎客，藏书手泽珍。
无田留负郭，不药吟健身。
高躅骑空谷，清谈麈辟尘。
一年诗一祭，岛佛有来因。

才隔一天，新年丁巳元旦，雪过天晴，王德森逸兴陡增，喜作《丁巳元旦》：“昨夜北风卷雪飞，茶阑客散我遄归。乍戛元日拖泥水，忽喜朝霞吐曙晖。木偶无灵人尽拜，野花有色蝶成围。市门半掩斜阳淡，残腊回和春意微。”叶德辉读后即依步其韵《录和作》：“丰年先兆六花飞，惆怅芳春尚未归。复旦非烟成瑞霭，新晴初日似寒晖。茶楼客到瓶笙沸，灯市人多大树围。数点梅花隔年放，漫嗟天地一阳微。”同时再呈一首自己元旦时作的诗，《丁巳人日以元旦诗录呈严老评正》：“喜逢元日放新晴，未晓花飞雪满城。三统纪元存汉腊，千年奉朔讳秦正。无王置闰春偏久（星命书今年闰四月，太阳历今年闰二月），似我荒时岁易更。玉步已随天步改，阶前冥尚应弦生。”^[13]以消沉闷，添案头之色，可见叶德辉与王

德森相交之深，过往频而不厌，也说明王德森醇厚的传统学术素养非同一般。

丁巳年（1917）春，王德森“慨世风不古，道德沦丧，子职攸亏，彝伦尽斁，”^[14]以忠孝之道，广怀仁义之心，信口吟成有类竹枝词之《劝孝词》，用“歌谣以儆世”，至夏已集百首，编《劝孝词》一册。掌故作家郑逸梅《梅庵谈荟》有《王严士之劝孝词》一章，记云：“昆山王严士明经，别署岁寒老人。富藏书，侨居吴门，与吴瞿安、吴荫培、程仰苏诸先生友善。间以歧黄术问世，尤多奇效……老人著有《劝孝词》百章，盖老人有慨世教沦亡，伦常乖舛而作也。”据传当时王德森所作的《劝孝词》“即付手民，俾广流传。”叶德辉也为王德森作《严士近作劝孝歌百首，吴门风俗之敝，读之慨然。然天下滔滔，安得严士千万化身为之木铎》诗十首，摇旗呐喊，并有“一卷诗歌脱成稿，目键连到铁围城”之誉。后王德森与其先著《教孝编》再合订成《劝孝词》刊行，正是“犹流声誉到四方”^[15]，可见王德森的《劝孝词》在当时苏州地区影响之广。

这年金秋之季，王德森邀叶德辉相伴同行，到他家乡昆山一游，叶德辉欣然应邀，并留

下《玉峰行,赠王严士明经》这首35韵长诗。其中“九峰三泖咫尺近,约我往此营菟裘。”可以看出王德森有劝叶德辉把臂入林,归隐吴中之意。不久,王德森受邑人之邀,开始参与纂修昆山《昆新两县续补合志》,并承纂重要的“人物志”一门,先后长达近三年时间。而叶德辉也积极响应并策划谋定更为浩繁的《四部丛刊》的刊印,“自戊午(1918)创议,迄壬戌(1922)告成。”^[16]这部古今罕有之巨帙,其版本价值远高于《四库全书》,所收之书常被用作古籍整理的底本,深受文史工作者所推崇。

“玉峰如人性特奇”^[17],人文渊薮在吴会,在1916-1920的短短五年间,叶德辉逗留苏州,找到了王德森这样“可共语”之契友,贤嘉胶漆,后虽相从日稀,然戚谊之弥殷,比情交而更洽。王德森在纂修《昆新两县续补合志》最为繁忙的1918年,当闻知叶德辉母亲马夫人八十寿辰,忙里偷闲,赶作《次韵和叶焕彬先生寿母八十诗》四首,为叶母忭颂献寿。同样叶德辉在离开苏州回湖南之前,也特为王德森将要完成的《岁寒文稿》,不吝笔墨,洋洋洒洒写下《岁寒居士制艺序》。该文后来虽未收录于王德森《岁寒文稿》内,却收在叶德辉自己《郎园山居文录》中,刊行于世。叶德辉其人私下之习性,世说纷纭,然处吴中近五年时间,却无非议,其参与策划整理《四部丛刊》,更是劳苦功高,有口皆碑,不容虚视。乡贤王德森“其志洁,故其称物芳”,虽居“市隐庐”,同样赢得吴中士人的尊重。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 赵诒琛《赠王先生严士一首》,王德森《岁寒诗稿》手稿。

[2] 廪膳生员:据清代的学校制度,在进入府州县儒学就读的叫生员。取得生员(秀才)资格再经过考试,“岁科考取,其最优者,食饩于官,曰廪膳生员。次优者别于附学,曰增生员。”据萧一山《清代通史》第

一卷,华东师范大学出版社,2006年,第486页。

[3] 王德森《岁寒诗稿》手稿卷六:谢逢源《和王先生严士六十述感怀作》

[4] 毛实君,字庆蕃,江西丰城人,光绪进士,曾总理江南制造局、直隶永定河道、陕西政使、护理陕甘总督之职。

[5] 王德森在《岁寒诗稿》手稿卷八中,《感赋》篇:“书生末路是行医,世上人情亦太奇。”在《岁寒老人自述》一文中亦述:“时事益亟,遂弃青毡,寄孥荒江之上,托岐黄家言,游食四方。”

[6] 张一麀(1868-1943),字仲仁,号公绂、民佣,江苏吴江人,民国政要,任袁世凯政事堂机要局局长、内阁教育总长、总统府秘书长等职。

[7] 张茂炯(1875-1936),字仲清,号君鉴,别号忤庵,江苏吴江人,张茂壖堂弟,光绪二十三年举人,光绪三十年清朝最后一榜进士,是民国时期财政界的知名人士,曾任中国银行正监督。

[8] 吴梅(1884-1939),字瞿安,号霜臣,江苏长洲(今苏州)人。戏曲理论家和教育家,诗词曲作家。

[9] 恽毓龄,字季申,号灵宣、介鸾,别署密花馆馆主,江苏阳湖(今常州)人,光绪四年举人,光绪十五年进士。任安庆知府,与兄弟恽毓嘉、恽毓德皆有声名。

[10] 叶德辉《叶德辉诗文集》,岳麓书社,2010年,第5页。

[11] 叶德辉致缪荃孙函(十三),《艺风堂友朋书札》下册,顾廷龙校阅,上海古籍出版社1980年,第542页。

[12] 叶德辉《叶德辉诗文集》,岳麓书社,2010年,第602页。

[13] 《丁巳人日以元旦诗录呈严老揅正》这首诗,在叶德辉《观古堂诗录·还吴集丁巳》中,题为《元日》,在“无王置闰春偏久”句后注:“万年历书今年闰四月,新历今年闰二月颇相错迕。”

[14] 王德森《劝孝词·序》民国1917年刻本。

[15] 王德森《岁寒诗稿·诸友投赠唱和之作》:赵学南《赠王先生严士一首》。

[16] 叶德辉《叶德辉诗文集》,岳麓书社,2010年,第303页。

[17] 叶德辉《叶德辉诗文集》,岳麓书社,2010年,第601页。